

# HANDBUCH D E R KUNSTWISSENSCHAFT ERGÄNZUNGSBAND

BEGRÜNDET VON  
PROFESSOR DR FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON  
DR. A. E. BRINCKMANN  
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum Stuttgart, Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München, Dr. L. Bath-Berlin, Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg, Professor Dr. E. Diez Wien, Dr. W. Drost-Köln, Professor Dr. K. Escher-Zürich, Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München, Professor Dr. P. Frankl-Halle, Professor Dr. A. Haupt-Hannover, Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin, Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart, Professor Dr. A. L. Mayer-München, Professor Dr. W. Pander-Leipzig, Professor Dr. H. Schmutz-Berlin, Professor Dr. P. Schubring-Hannover, Professor Dr. Graf Vitthum-Göttingen, Professor Dr. W. Vogelaar-Utrecht, Dr. F. Volbach-Berlin, Professor Dr. M. Wackernagel-Münster, Professor Dr. A. Weese-Bern, Professor Dr. H. Willich-München, Professor Dr. O. Wulff-Berlin



WILDPARK-POTSDAM  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

# DIE KUNST INDIENS

VON

DR. ERNST DIEZ

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT WIEN



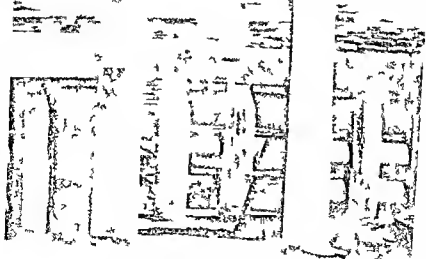
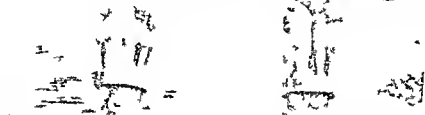
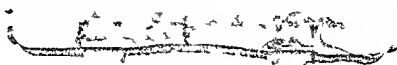
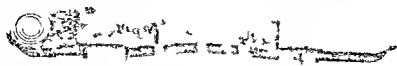
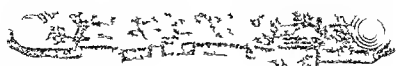
ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M B H

Printed in Germany

### Zur Transkription

Um falsche Aussprache möglichst zu verhindern werden die Zeichen so wiedergegeben wie sie annähernd auszusprechen sind. Die palatale  $\text{ṣ}$  = dsch,  $\text{c}$  und  $\text{ch}$  = tsch,  $\text{s}$  und  $\text{ṣ}$  = sh, sowie der linguale Zischlaut  $\text{ṣ}$  = sch. Das  $\text{h}$  in den indischen Aspiraten  $\text{kh}$ ,  $\text{gh}$ ,  $\text{ch}$ ,  $\text{jh}$ ,  $\text{th}$ ,  $\text{dh}$ ,  $\text{ph}$ ,  $\text{bh}$  ist als deutlich hörbarer Hauch zu sprechen, ebenso ist  $\text{h}$  in der Mitte des Wortes fast wie das deutsche  $\text{ch}$  auszusprechen, also Brachma für Brahma. Die Nasale bleiben in der Regel unbezeichnet. Erhalten sie in Ausnahme Fällen ein diakritisches Zeichen ( $\text{n}$ ,  $\text{ṇ}$ ,  $\text{ṁ}$ ,  $\text{ṃ}$ ) so sind sie besonders stark zu nasalieren. Der  $\text{r}$ -Vokal wird in der Regel  $\text{ri}$  geschrieben, da er mit schwach nachklingendem  $\text{i}$  auszusprechen ist (z. B.  $\text{griha}$  =  $\text{gr̥ha}$  das Haus). Der Akzent geht selten über die drittletzte Silbe zurück und kann auf der viertletzten nur stehen, wenn die drittletzte und vorletzte Silbe kurz ist, auf der vorletzten, wenn diese lang ist.



## Geschichtliche Einleitung

Die älteste historische Dynastie, die uns die alten brahmanischen Königslisten der Purāṇas überliefern, ist die Śaishunāgadyastie, benannt nach ihrem Begründer Śhishunāga, einem Kleinstaatfürsten im Distrikt von Patna und Gayā um 600 v Chr. Seine Hauptstadt war Rādschagriha bei Gayā, die auch als Residenz des fünften Nachfolgers Śhishunagas und ersten historischen Königs, von dem wir mehr als den Namen wissen, des Bimbisāra (c 530 v Chr.) überliefert ist. Rādschagriha wurde aber schon um 500 v Chr. als Residenz aufgegeben. Der chinesische Pilger Fa hien fand die Stadt um 400 n Chr. bereits völlig verlassen, sah aber noch vier Stupen, die an Ereignisse aus dem Leben Buddhas erinnerten (cf V. H. Jackson, Notes on old Rājagriha, Archeol. Survey R. 1913—14 und Sir John Marshall Rājagriha and its remains, Arch. Surv. R. 1905—6). Bimbisāra begründete die künftige königliche Macht von Magadha, jenes Staates, der als Heimat der buddhistischen und dśhainistischen Religion sowohl als auch als Zentrum der beiden künftigen Großmächte, der Maurya und Gupta von besonderem historischem Interesse ist. Er annektierte das östlich angrenzende Königreich Anga und erweiterte seine Hausmacht durch Ehen mit den Töchtern der nördlichen Nachbarstaaten, der Kosala und der Litschhavi in Vaishālī. Die zweitgenannte Prinzessin wurde die Mutter des Adśhātashatru, des Nachfolgers Bimbisāras, dessen Tod er beschleunigt hat. Vardhamāna Mahāvira, der Begründer des Dśhainasystems sowohl wie Gautama der letzte Buddha predigten im Staate Magadha zur Zeit des Bimbisāra, der ebenso wie sein schuldbeladener Sohn in den buddhistischen Erzählungen vorkommt und uns in den Reliefdarstellungen begegnet. Buddha starb um das Jahr 487 v Chr. während der Regierung des Adśhātashatru. Dieser eroberte noch die beiden Staaten Kosala und Vaishālī, so daß das Gebiet zwischen der Gangā und der Himalayakette Magadha tributpflichtig wurde. Als Stützpunkt gegen die unterjochten Litschhavi errichtete der König am Nordufer der Son, nahe seinem Zusammenfluß mit der Gangā eine Festung, um die sich das spätere Pataliputra, die berühmte Residenz der Maurya entwickelte.

Ein Zeitgenosse der beiden erwähnten Könige war der Perserkönig Darius, der Sohn des Hystaspes (521—485), der um 500 eine Satrapie im Pendschab errichtete, die volkreichste und steuerkräftigste Provinz des Perserreiches. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Persien und Indien nahmen damals ihren Anfang.

Die Śaishunāgadyastie wurde um 372 v Chr. von den Nandas abgelöst, von denen wenig bekannt ist und die um 322 v Chr. Tschandragupta Maurya, ein illegitimer Sprosse der Familie vertrieb und den Thron von Magadha usurpierte.

Vier Jahre vorher hatte Alexander der Große am Hydaspes (Dschihlam), einem Nebenflusse des Indus über den indischen König Poros gesiegt (326 v Chr.) und seine kurze Herrschaft in Nordwestindien errichtet. Sein Erfolg scheint Tschandragupta angeeifert zu haben. Er benutzte die nach Alexanders 323 in Babylon erfolgtem Tode in Nordindien ausgebrochenen Wirren, um sich selbst in den Sattel zu schwingen und eine Dynastie zu gründen, die bald ganz Indien beherrschen sollte. Die erste Gelegenheit zu einer ausgiebigen Ausdehnung seines Reiches wurde Tschandragupta (von *candra* = der Mond und *gupta* = geschützt) von Seleukos Nikator, einem der Nachfolger Alexanders geboten, der 305 v Chr. in Indien einfiel, aber von Tschandragupta besiegt wurde und einen großen Teil von Ariana westlich vom Indus abtreten mußte. Der Mauryakönig erhielt ferner im Austausch gegen funfhundert Elefanten die Satrapien von Paropamisada, Ariana und Arachosia mit den Städten Kabul, Herāt und Kandahār.

Bald nach dem Friedensschluß mit Seleukos im Jahre 303 v Chr. schickte dieser einen Offizier Namens Megasthenes als Gesandten an den Hof nach Magadha, dessen Aufzeich-



1 Karte von Indien (Nach J. Fergusson)

Cooper &amp; Houson, Litho 15 Strand, W.C.

nungen die ergiebigste Quelle für unsere Kenntnis des damaligen Indien, der Regierung und des Hofes des Tschandragupta wurde

Wir erfahren, daß Pataliputra eine Stadt von rechteckiger Gestalt von neun Meilen Länge und ein einhalb Meilen Breite war, befestigt durch eine starke Palissadenmauer aus Holz (von der Reste gefunden wurden), mit vierundsechzig Toren, gekrönt mit fünfhuertiseckigen Türmen und außerdem geschützt durch einen breiten, tiefen Graben, der mit dem Wasser der Són gefüllt war. Der königliche Palast wetteiferte, obwohl aus Holz gebaut, an Glanz und Pracht mit den Palästen von Susa und Ekbatana. Seine vergoldeten Säulen waren mit goldenen Weinreben und silbernen Vögeln geschmückt. Die Gebäude standen in einem ausgedehnten Park mit Fischteichen und schönen Zierbäumen. Der königliche Palast enthielt auch die Staats- und Regierungsräume und als zugehörige Bauten werden in den Utschātakas, den Inkarnationslegenden des Buddha häufig ein siebenstöckiger Palast erwähnt, ferner öffentliche Spielhallen, Heißluftbäder und Badebassins aus Stein mit Treppen und Relieffornamentik. Der „Tausend Säulen“ genannte Pfeilerwald, die Ruine des einstigen neunstöckigen „ehernen“, weil mit Erzplatten verkleideten und mit einem Kupferdache überdeckten Palastes des Königs Duttha Gāmi (161—137 v. Chr.) in Anurādhapura auf Ceylon und mehrere mit Granitplatten ausgekleidete Bassins aus jener Zeit und die zahlreichen Reliefs von Gebäuden an den Stützensäulen von Bharhut und Santschu geben uns eine Vorstellung von dieser alten, verschollenen Baukunst. Die Jagd, von der wir aus der Moghulperiode zahlreiche Beschreibungen und Illustrationen haben, war auch Tschandraguptas Lieblingsport und ihre Schilderung erinnert uns an die beiden sassanidischen Jagdreliefs in Taq-i-Bustān. Da wie dort wurde das Wild in Gehege getrieben und vom König von einer Plattform aus mit Pfeilen erlegt, und während in Persien die Hofdamen die Musik besorgten, begleiteten sie in Pataliputra den König als bewaffnete Leibgarde. Bei Audienzen zeigte sich Tschandragupta in einer Tracht von ähnlichem Prunk wie es vom persischen Großkönig überliefert ist. Tier- und Gladiatorenkämpfe waren am Hofe sehr beliebt, ebenso Ochsen-Pferdewagenrennen, ein Sport, der scheinbar auf Indien beschränkt blieb. Je ein Pferd von zwei Ochsen flankiert, zogen einen Wagen. Aber auch die Kehrseite fehlte an diesem äppigen Tyrannenhofe nicht. Tschandragupta war von Attentaten mehr bedroht, als von irgendeinem orientalischen Herrscher berichtet wird. Über seine Armee, die Organisation der Verwaltung und der Justiz, den Handel, die Steuern, die Landbewässerung, den Straßenbau usw. haben wir ausführliche Nachrichten durch die griechischen Schriftsteller, die Megasthenes als Quelle benutzten, sowie durch eine zeitgenössische indische Schrift, das Arthashastra.

Ashoka, der Sohn des Bindusāra und Enkel des Tschandragupta übernahm die Regierung um 273 v. Chr., wurde aber erst 269 v. Chr. gekrönt. Im Jahre 261 eroberte er das Königreich Kalinga und erweiterte dadurch das Reich bis zum Godavari-flusse, brachte auch das südlich angrenzende Königreich Andhra zwischen Godavari und Krishnā unter seine Oberherrschaft, so daß sein Reich südlich bis zum Pennar-fluß, im Nordwesten bis zum Hindukush, im Nordosten bis zur Himalayakette und dem Karakorum, im Osten bis zum Golfe von Bengalen reichte. Der größte Teil des heutigen Afghanistan und Beludschistan war also ebenso in sein Reich einbezogen, wie Kaschmir, wo er Shrinagar („die Stadt des Glückes“) und Nepāl, wo er Lalita Patan (Lalitpur) gründete.

Die Verluste seiner Armee und der heimgesuchten Einwohner im Kriege gegen Kalinga erweckten in Ashoka Reue und diese scheint ihn für das Verständnis der buddhistischen Lehre, unter deren Einfluß er um diese Zeit kam, so vorbereitet zu haben, daß er ihr königlicher Verkünder und damit der eigentliche Begründer des Buddhismus als Weltreligion wurde. Er bekannte in seinem dreizehnten Edikt öffentlich, daß ihn die Reue und das Mitleid über die Schrecken des Krieges mit allen seinen Folgen zur Bekehrung führten und daß er zur Überzeugung gekommen sei, daß die einzig richtige Eroberung die Eroberung durch die „Lehre“ (Pali *dhamma*, Sanskrit *dharma*) sei. Das Wesen dieser Lehre verkündeten seine Edikte, die er im ganzen Reiche auf Felsen und auf Säulen einritzten ließ, und deren man über dreißig zählt. Schonung der Tiere und Verbot ihrer Schlachtung zu Opferzwecken, Liebe zu den Eltern, Freigebigkeit gegenüber den Freunden, Bekannten, Verwandten und geistlichen Lehrern, Sparsamkeit, Selbstbeherrschung, Herzensreinheit, Dankbarkeit, Treue und Duldsamkeit sind die Hauptpunkte

seiner Staatsmoral. Doch ist weder von Gott noch von Buddha die Rede, obwohl Ashoka selbst die mönchischen Stufen bis zum achtfachen Pfad zur Erreichung der Erleuchtung durchmachte.

Um das Jahr 249 v. Chr. unternahm der König eine Pilgerfahrt zu den heiligsten Stätten des Buddhismus, deren Spuren und Aufenthalte durch Ediktsäulen und religiöse Bauten verewigt wurden. Sein Weg von Pataliputra längs der Königsstraße nach Nepal ist durch fünf monolithische Säulen markiert, wovon die Säule von Lauriyā Nandangarh noch bis heute vollständig erhalten steht. Er besuchte dann den berühmten Lumbingarten in Rummindī, das Bethlehem des Buddhismus, wo der Legende nach Māyā unter einem Baum den Buddha gebar. Auch an diesen Besuch erinnert noch ein Säulenkumpf, dessen Inschrift die Worte seines geistlichen Führers und Lehrers Upagupta wiederholt: „Hier, großer König, wurde der Gesegnete Eine geboren.“ (Abb. V A Smith, *Early Hist.* S. 160). Die Pilgerreise führte Ashoka weiter nach Kapilavastu, die Heimat der Kindheit des Gesegneten, nach Sarnāth bei Benares, den Ort seiner ersten Predigt nach Shrāvastī, die zu Fa-hiens Zeit schon verlassen, alte Hauptstadt von Kosala, wo Gautama Buddha viele Jahre gelebt hat, zum Bodhi-Baum in Gayā, wo er den Bosen besiegte und nach Kushinagara, wo er starb. Überall wurden Denkmäler errichtet. In Bodhi Gayā erbaute Ashoka u. a. den ersten Tempel. Von seinen Bauten sind dort nur noch Reste eines Steinzaunes und des Thrones (*sinhāsana* = Sitz des Löwen) erhalten. In Santschi reichen Teile des Großen Stupa und Fundamente eines Tempels in seine Zeit zurück (vgl. S. 15).

Ashoka beschränkte sich mit der Verkündigung der „Lehre“ nicht auf sein Reich, sondern übte, getreu seinem Vorsatze der Eroberung durch das Dharma, eine weitreichende Missionstätigkeit, worüber er ebenfalls im dreizehnten Edikt berichtet. Er habe in den Ländern der Könige von Syrien, Ägypten, Mazedonien, Epirus und Kyrene, unter den Tscholas und Pandiyas in Südindien, in Ceylon und unter den Völkern an den Grenzen seines Reiches schon erfolgreich gewirkt. Mag dies auch nur als eine königliche Übertreibung hingenommen werden, so kann an das weitgehende Bekanntwerden der neuen indischen Lehre bis an die Gestade des Mittelmeeres und an manche von ihr ausgehende Wirkung auf die dortigen Sekten nicht gezweifelt werden. Die Missionare, die in Kaschmir, Gandhāra, im Himālaya, am Indus, an der birmanischen Küste, in Südindien und in Ceylon wirkten, sind uns namentlich überliefert. Einige dieser Namen wurden auch in den Urnen geöffneter Stupen bei und in Santschi gefunden. Im letzten Jahrzehnt seiner Regierung fand in Pataliputra ein Konzil statt, das in erster Linie der Unterdrückung von Sekten galt.

Durch diese zielbewusste und erfolgreiche Missionstätigkeit ist es Ashoka gelungen, aus einer Mönchsgemeinde, die sich seit Buddhas Tod durch mehr als zwei Jahrhunderte auf das enge Gebiet zwischen Gayā, Allahābād und der Himālayakette beschränkt hatte, eine Weltreligion zu machen, die trotz ihrer späteren Verluste in Nordindien heute noch an Zahl der Anhänger mit dem Christentum um den Vorrang wetterte. Diese Weltreligion zeugte aber auch eine Weltkunst, die in Ashokas Zeit ihren Lauf begann, um sich in der Folgezeit ganz Ostasien zu erobern. Deshalb ist die Persönlichkeit Ashokas für die Kunstgeschichte von ähnlicher Bedeutung wie Konstantin, mit dem er jedoch sonst nicht vergleichbar ist, weil er den Byzantiner an Reinheit der Gesinnung und Altruismus turmhoch überragte. Kaiser Konstantins christliche Politik war ihm durch das erstarkende Christentum mehr oder weniger vorgeschrieben, wogegen Ashoka gegen die herrschende Brahmanenmacht eine ethisch höher stehende Religion durchsetzte.

Wenige Jahre nach Ashokas Tod (232 v. Chr.) fand die Maurya-Dynastie ihr Ende und



wurde 185 v. Chr. durch die Shunga abgelöst. Ihr Usurpator und erster König Pusyamitra schlug mit Erfolg den erneuten Einfall eines griechischen Feldherrn, des Menander, eines Verwandten des baktrischen Königs Eukratides und selbst Herr von Kābul, zurück. Er ist im übrigen als Anhänger der Brahmanen und erster Verfolger der buddhistischen Religion bekannt, der zahlreiche Klöster verbrannte. Diese Verfolgung mußte sich jedoch auf das Machtgebiet des Pusyamitra beschränken, das nur einen Teil des großen Ashokareiches umfaßte, während der Buddhismus in anderen Provinzen auch weiterhin Duldung und Förderung fand, besonders in Gandhāra und Baktrien, wo nach Ashokas Tod griechische Fürsten herrschten, bis sie durch die Saken vertrieben wurden, die selbst wieder nach etwa vierzigjähriger Herrschaft von anderen nachdrückenden Horden, den Yuetschi vertrieben wurden, welche 120 v. Chr. die Herrschaft von Baktrien an sich rissen. Hundert Jahre später gelangten innerhalb ihrer Stammesfürsten die Kuschān zur Vorherrschaft, rückten in Indien ein und machten die alte Felsenfestung Takkasila in Gandhāra, das Taxila der Griechen zu ihrer Residenz. Ihr bekanntester Herrscher Kanishka kam um 120 n. Chr. zur Macht. Seine Hauptstadt war Purushapura (Peshawar), von wo aus er Kābul, Kaschmir und Nordindien bis zur Narmada regierte. In Purushapura, das die Hauptstraße vom afghanischen Hochland in die indische Ebene, die alte Königsstraße von Herat über Kabul in die Indusebene beherrschte, errichtete Kanishka nach seiner Bekehrung zum Buddhismus einen großen Stupa, der als ein Weltwunder seiner Zeit galt. Er war drei zehn Stockwerke, etwa 130 m hoch, reich geschmückt und mit einer mächtigen eisernen Spitze versehen. Als Song yun, ein chinesischer Pilger, den Ort Anfang des 6. Jh. besuchte, war dieser Bau bereits dreimal durch Feuer zerstört, aber durch fromme Könige stets wieder aufgebaut worden. Die Beschreibung des Turmes von Song yun gibt Beal (Records vol. I p. ciii) wieder. Er ist auch bei Fa hien und Hsien Tsang (Beal I, 99), ja noch 1030 n. Chr. bei Alberuni (ed. Sachau, II 11) als Kanik tschaitya erwähnt. Im Schutthügel dieses Stupa fanden die englischen Ausgräber Sir Marshall und Mr. Spooner die von Kanishka selbst beigesetzte goldene Urne mit Reliquien des Buddha, die heute in Birma aufbewahrt wird (Abb. Foucher, The beginnings of buddhist art u. a. a. O.). Auf der mit getriebenen Relief geschmückten Mantelfläche des Gefäßes ist u. a. die stehende Figur des Kanishka dargestellt und sein Name ist mit punktierten Buchstaben vermerkt. Am Deckel ist der sitzende meditierende Buddha zwischen zwei stehenden Gottheiten mit gefalteten Händen (Indra und Brahma?) aufgesetzt. Ein Kloster von außerordentlicher Pracht stand daneben und blühte noch im 9. Jh. als Pflanzstätte des Buddhismus. Seine Zerstörung geschah wahrscheinlich während des Erobererzuges des Mahmud von Ghazni, dessen eifernden Truppen es als ein bilderreiches Zentrum der Idolatrie verhaßt erscheinen mußte. Kanishka brachte auch die chinesischen Provinzen Kashgar, Yarkand und Khotan unter seine Herrschaft, in die nun der Einfluß der indo-hellenistischen und baktrisch-persischen Kunst geöffnet war.

Die beste Aufklärung über die kosmopolitischen Verhältnisse in Kanishkas Reich und über seine eigene Stellung zu den Religionen gewinnen wir aus der langen Reihe von Münzen. Die frühesten tragen griechische Legenden mit den Bildern von Helios und Selene. Spätere Münzen zeigen Legenden in griechischer Schrift, aber altpersischer Sprache und Bilder von griechischen, indischen und zoroastrischen Gottheiten. Die wenigen Münzen mit dem Bilde des Buddha Sākyamuni und griechischer Umschrift werden als die spätesten angesehen.

Eine neue Periode war für den Buddhismus angebrochen. An die Stelle des reinen Hinayana, des „Kleinen Rades“, ist das Mahāyāna, das „Große Fahrzeug“ getreten, das zahlreiche fremde Gottheiten und religiöse Doktrinen in sein System aufgenommen und assimiliert hat. Gau

tama Buddha wurde nun selbst als Gott verehrt und mußte die Gebete der Gläubigen anhören unterstützt von einem Heere von Bodhisattvas und anderen vermittelnden Heiligen. Er war nur einer unter den zahlreichen Göttern, die im großen Reiche Kanishkas verehrt wurden. In der „Gandhārakunst“ hat diese Synthese klaren, plastischen Ausdruck gefunden. Die schon von Ashoka unterdrückte Sektiererei innerhalb des Buddhismus veranlaßte auch Kanishka zur Einberufung eines Konzils, das im Kundalavanakloster bei Shrinagar tagte und von funfhundert Buddhisten besucht war. Die Resultate wurden auf Kupferplatten geschrieben und diese in einem bis heute unbekannten Stūpa deponiert. Vizepräsident dieses Konzils war Ashvagoshī, der berühmte Autor des *Buddhatscharita*, der ersten buddhistischen Schrift in Sanskrit, das jetzt über das Pāli wieder die Oberhand bekam. Nach dem Konzil erneuerte Kanishka die schon von Ashoka verfügte Schenkung von Kaschmir an die Kirche. Kanishkas Todesjahr steht noch nicht fest. Um 150 folgte ihm sein Sohn Huvishka in der Herrschaft und 182 n. Chr. Vāsudeva I., unter dem das Reich bereits abbröckelte. Doch hielten sich die Kushān als Könige von Kābul und Pendschāb noch bis c. 226 n. Chr., wo sie gleichzeitig mit der südindischen Andhradynastie zusammenbrachen, zur Zeit als in Persien Artaschir I. das sasanidische Reich begründete.

Über die Ereignisse in Nordindien vom Zusammenbruch der Kushāndynastie bis zur Begründung der Guptadynastie 320 n. Chr., ist wenig bekannt. Die Hausmacht der Gupta begründete ein Rādscha von Pātāliputra, der wieder den Namen Tschandragupta (I) annahm, durch Verheiratung mit einer Prinzessin aus dem einflußreichen Hause der Litschhavi von Vaisali in Tirhut. Das erste Jahr der viel benutzten Guptaära begann am 26. Febr. 320, das wahrscheinliche Datum der Krönung Tschandraguptas I. Sein Sohn Samudragupta eroberte weite Gebiete in Nordindien, so daß das Gupta Reich den Kern der nördlichen Hälfte der Halbinsel bis zum Narmadāflusse umfaßte und nördlich bis zum Tschināb, einem Nebenflusse des Indus reichte (Karte bei V. A. Smith, *Early Hist.*). Die angrenzenden Fürstentümer anerkannten seine Oberhoheit. Der buddhistische König von Ceylon Sirī Meghavanna (Mitte d. 4. Jh.) sandte an Samudragupta Edelsteine und Perlen mit der Bitte, für die Unterkunft seiner Pilger ein Kloster in einer der heiligen Stätten bauen zu dürfen. Er bekam die Erlaubnis und ließ in Bodhi Gayā ein prachtvolles Kloster erbauen, drei Stockwerke hoch, mit sechs Hallen und drei Türmen und von einer starken zehn bis zwölf Meter hohen Mauer umgeben. Die Dekoration wurde in reichen Farben ausgeführt und eine Statue des Buddha aus Gold und Silber mit Edelsteinen reich geschmückt, wurde aufgestellt. Prachtvoll ausgestattete Stūpen mit Reliquien des Buddha wurden errichtet. Als Hiuen Tsang dieses Kloster im 7. Jahrh. besuchte, fand er dort an die tausend Mönche der Sthaviraschule des Mahāyāna angesiedelt und die Ceylonesen Pilger fanden weit gehende Gastfreundschaft. Die Stelle ist jetzt durch einen großen Schutthügel gekennzeichnet. Aus diesem Bericht kann man ersehen, daß der Buddhismus in seiner Heimat zwar noch geduldet, nicht mehr aber eine Herzensangelegenheit der Herrscher war. Auch Samudragupta brachte ihm gleich Kanishka Interesse entgegen, wofür u. a. seine Jugendfreundschaft mit Vasubandhu, dem gefeierten buddhistischen Schriftsteller zeugt. Aber wie Puschyamitra führte auch er wieder das altindische Pferdeopfer (*ashamedha*) ein, das von brahmanischen Priestern zelebriert wurde.

Unter Tschandragupta II. Vikramāditya (Sonne der Macht) (c. 375—413) erreichte die Guptamacht ihre größte Ausdehnung. Er setzte die Eroberungen seines Vaters fort bis zur indischen Westküste und damit zum freien Handel mit dem Mittelmeer, von wo wiederum fremde Einflüsse nach Indien gelangten. Während seiner Regierung reiste der chinesische

Buddhist Fa hien in Indien (405—411) und gibt uns viele Nachrichten über den Buddhismus und seine Bauten. Pāṭaliputra war zwar nicht mehr königliche Residenz — Tschandragupta II hatte sie nach Ayodhyā (Oudh) verlegt — aber noch eine blühende Stadt und Fa hien's Beschreibung ist um so wertvoller, als Huen Tsang im Jahre 640 nur noch ihre Ruinen vorfand. Sie war im 6. Jahrh. von den Hunen zerstört worden. Fa hien sah noch Ashoka's prachtvollen Palast aus Stein so kunstvoll gebaut, daß man ihn von Geistern im Dienste der Herrscher ausgeführt glaubte. Nahe bei einem dem Ashoka zugeschriebenen Stūpa standen zwei Kloster der beiden Hauptschulen. Fa hien weilte hier drei Jahre zum Studium des Sanskrit und beschreibt u. a. mit großer Bewunderung die glanzvolle Bilderprozession, die auf zahlreichen hohen, reich dekorierten Wagen jährlich einmal durch die Stadt zog, begleitet von Sängern und Musikern. Ähnliche Prozessionen seien auch sonst in Indien üblich gewesen. An den Hauptstraßen gab es Rasthäuser und in den Städten Hospitaler zur freien Benutzung, eine offenbar noch von Ashoka her gebliebene Wohlfahrtseinrichtung. Den Buddhismus fand Fa hien noch in Blüte. Auf seiner Reise vom Indus nach Mathurā an der Dschumna passierte er zahlreiche Kloster mit tausenden von Mönchen und in der Umgebung von Mathurā allein zwanzig Kloster mit dreitausend Bewohnern. Wir erfahren von Fa hien, daß die von Ashoka propagierten buddhistischen Lebensregeln zu seiner Zeit überall auch von den Nichtbuddhisten befolgt wurden. „Im ganzen Lande tötet Niemand ein Lebewesen, noch trinkt er Wein oder ißt Zwiebel und Knoblauch (die als unrein gelten), sie halten keine Schweine oder Geflügel, treiben keinen Viehhandel und es gibt keine Fleischbänke oder Schnapsschenken auf ihren Marktplätzen.“ Die buddhistischen Kloster wurden freigebig mit königlichen Gaben versorgt und die Mönche erhielten Almosen ohne Einschränkung. Häuser, Betten, Matratzen, Verköstigung und Kleider entbehrten sie nie, wo immer sie gingen. Aus diesen Angaben des chinesischen Pilgers geht hervor, daß das Gupta-Reich gut verwaltet wurde und Wohlstand herrschte.

Trotz dieses guten Standes des Buddhismus war aber der Brahmanismus seit dem 2. Jahrh. n. Chr. in steter Wiedererstarkung begriffen. Die Denkmäler, Münzen und Inschriften beweisen das Vordringen des brahmanischen Hinduismus auf Kosten des Buddhismus in der Guptazeit. Das Sanskrit, die heilige Kunstsprache der Brahmanen, die seit dem 2. Jahrh. n. Chr. wieder Boden gewann, erlebte im 5. Jahrh. in Kālidāsa und vielen anderen Dichtern und Dramatikern seine Renaissance. Neben der Literatur und Wissenschaft erreichten die bildenden Künste eine Hochblüte, die nie mehr übertroffen wurde. Die buddhistische Plastik und Malerei zeugten ihre reifsten Werke. Und die Entdeckung zahlreicher Ruinen großartiger Klosterbauten beweisen auch den Hochstand der Baukunst in dieser Periode. Religiöse Unterdrückung oder Verfolgung war den indischen Herrschern im allgemeinen fremd. Obwohl die Gupta brahmanische Hindus waren, hatten sie auch für den Buddhismus, der ja im Mahāyāna eine starke Angleichung an den Hinduismus erlebte, viel übrig und einer ihrer späteren Herrscher, Naragupta Bālāditya, der in Nālandā, der geistlichen Hauptstadt der buddhistischen Kirche einen großen buddhistischen Tempel aus Ziegeln erbaute und reich ausschmückte, wird von Huen Tsang als eifriger Buddhist geschildert.

Schwer zu leiden hatte Indien in der Guptazeit unter den wiederholten Einfällen der Hunnen, die sich in Zentralasien in zwei Ströme teilten und gleichzeitig Europa und Indien heimsuchten. Die weißen Hunnen oder Hephthaliten zertrümmerten das Gupta-Reich um 470 n. Chr. und errichteten ein kurzlebiges aber weites Hunnenreich, das sich von Persien bis Khotan und über Nordindien erstreckte. Die Gupta waren auf Magadha beschränkt und vertrieben endlich in Gemeinschaft mit Yasodharman Rādscha von Mālwā die Hunnen nach Kaschmir.

um 528 n. Chr. Doch blieben zahlreiche Clans dauernd im Pendschab und Radschputana sitzen.

Über die nun folgende, durch die vierzigjährige Regierung des Königs Harscha (606—647) ausgefüllte erste Hälfte des 7. Jahrh. sind wir durch den Reisebericht des chinesischen Pilgers Hiuen Tsang, der zwischen 630—644 fast alle Teile Indiens bereiste, ferner durch Hiuen Tsangs Biographie des Hiuen Tsang, durch andere chinesische Geschichtsschreiber und durch das *Harsha-charita* (Das Leben des Harscha) ausgezeichnet informiert. Harscha, der jüngere Sohn des Radscha von Thanesar, einer Stadt am obersten Lauf der Dschumna nördlich von Delhi, stand vor der gleichen Aufgabe wie alle großen indischen Eroberer vor ihm. Er mußte sich erst sein Reich erobern. In fünfzehn Jahren hatte er den größten Teil des ehemaligen Guptareiches wieder unter einen Hut gebracht. Wie die Gupta fand er jedoch unüberwindlichen Widerstand beim Vordringen nach Süden über den Narmadafluß in das Königreich der Tschälukya, dessen von den Fresken in Adschantä her uns gut bekannter König Pulakeshin II. ihm 620 n. Chr. eine Niederlage beibrachte. Der Narmadafluß und sein Breitengrad östlich bis an das Gangesdelta verlängert also die Nordgrenze des sogenannten Dekhan (Sanskrit *Daks napattha* = das Land zur Rechten) blieb die Südgrenze des Harschareiches wie sie jene des Guptareiches war. Aber erst nach siebenunddreißig Jahren stets wiederkehrender Feldzüge legte Harscha die Waffen endgültig nieder und betätigte sich als Friedensfürst, wobei er in der Förderung der buddhistischen Lehre und den Wohlfahrtseinrichtungen seinem großen Vorgänger Ashoka nacheiferte.

Zahlreiche religiöse Bauten wurden erst für beide Religionen, später hauptsächlich für den Buddhismus errichtet, für den er zahlreiche Klöster und längs den Ufern der heiligen Gangä mehrere tausend (?) Stüpen baute, jeden etwa dreißig Meter hoch. Da sie wohl nur aus vergräulichem Material, Erde, Holz und Bambus rasch gebaut wurden, ist von ihnen nichts erhalten. Für das eklektische Verhalten der Inder zur Religion im 7. Jahrh. sind die verschiedenen Richtungen innerhalb der königlichen Familie bezeichnend. Harschas Ahnherr Pusyhyabhuti, war glühender Shivaverehrer, sein Vater opferte der Sonne, sein älterer Bruder und seine Schwester waren überzeugte Buddhisten, während Harscha allen drei Gottheiten (denn als solche kann nunmehr auch Buddha gelten) keine Ehrfurcht bezeugte, bis schließlich auch bei ihm der Buddhismus obsiegte. Dieser religiöse Eklektizismus war im Volk allgemein geworden und war nicht auf Indien beschränkt. Ein Zustand, der auch den Erfolg des um diese Zeit jung daher sturmenden Islam erklärt. In Indien wählte sich jeder Mann seine Gottheit, sei es Vishnu, Shiva oder Surya (die Sonne), Buddha oder einen Tirthankara — und die gleichzeitige Verehrung aller mag vielen als beste Lebensversicherung gegolten haben.

Harschas Diskussionen mit dem gelehrten Hiuen Tsang ließen auch in ihm den Entschluß zur Abhaltung eines Konzils reifen, das er nach Kanaudsch an der Gangä einberief und an dem zahlreiche alliierte und befreundete Fürsten teilnahmen. Hiuen Tsangs Beschreibung dieses Kirchenfestes ist überaus instruktiv. Am Ufer der Gangä wurde dafür ein großes Kloster mit Tempel errichtet, wo ein vergoldetes dem König an Statur gleiches Buddhasandbild in einem dreißig Meter hohen Vimāna aufgestellt wurde. Ein kleineres Standbild wurde täglich in feierlicher Prozession von zwanzig Radschas und dreihundert Elefanten begleitet. Der Baldachin (*chhatra*) wurde von Harscha persönlich getragen, der als Gott Shakra (Indra) angetan war, während sein Bundesgenosse Radschakumara als Gott Brahmā gekleidet war und den Fliegen wedel trug. (Beide vedischen Götter fungierten in dieser Eigenschaft in den Legenden als Trabanten des Buddha.) Der Herrscher streute rechts und links Perlen, vergoldete Blumen und andere Kostbarkeiten aus zu Ehren der Drei Juwelen (*triratna*) Buddha, Dharma und Sangha (die Gemeinde). Es folgten ein feierliches Kleideropfer an die Statue und das Festmahl mit

Disputation, bis endlich Abends der König in seinen Reisepalast heimkehrte. Das Kirchenfest nahm jedoch ein trauriges Ende, das uns wieder zeigt, daß von der großen Gesinnung des Ashoka nichts mehr vorhanden war. Ein Attentat auf den König wurde den anwesenden eifersüchtigen Brahmanen in die Schuhe geschoben, viele von ihnen hingerichtet und fünf hundert verbannt. Nach diesem Fest war Hiuén Tsang auf Einladung des Königs noch Zeuge einer regelmäßigen Quinquennialversammlung am Zusammenflusse der Ganga mit der Dschumnâ in Prayâga (Allahâbad), wo wiederum Buddha, dann aber auch Shiva und Sûrya geehrt wurden und wo die in fünf Jahren aufgehauften Schätze an die Priesterschaften der verschiedenen Religionen und an die Armen verteilt wurden. Nach Beendigung dieses 643 n. Chr. stattgefundenen Festes erhielt Hiuén Tsang von Harscha die Erlaubnis zur Heimkehr, wurde von einem Radscha bis an die Grenze Indiens gebracht und erreichte 645 n. Chr. seine chinesische Heimat. Er brachte einhundertfünfzig Partikel von Buddhareliquien nebst vielen kleinen Statuetten und sechshundertsebenundfünfzig Manuskriptbanden nach China mit, wovon er noch eine große Anzahl selbst ins Chinesische übersetzte. Er starb 664 vierundsechzigjährig (Literatur über Hiuén Tsang bei V. A. Smith, Early history S 24f.).

Harscha starb 647 n. Chr. ohne einen Erben zu hinterlassen und sein Reich zerfiel wieder in seine zahlreichen Kleinstaaten mit ihren lokalen Feinden. Dank seiner Energie war Nordindien zwar von den Hunneneinfällen befreit, so daß es bis zur Ankunft des Eroberers Mahmûd von Ghazni vor fremden Einfällen bis auf die lokalen Eroberungen der Araber in Sindh und Gudscharat im 8. Jahrhundert in Ruhe blieb.

Über die Geschichte Indiens in den nächsten Jahrhunderten können wir ihrer rein lokalen Bedeutung wegen hinweggehen. Auch die wechselvollen Geschehnisse der muhammedanischen Eroberungen von den Ghaznawiden um das Jahr 1000 angefangen bis zur endgültigen Aufrichtung des Moghulreiches interessieren uns im Zusammenhang mit der indischen Kunstgeschichte kaum. Die islamische Baukunst in Indien und die Moghulkunst wurde im islamischen Band dieses Handbuches behandelt und wird daher in diesem Bande nur gestreift werden.

Nur einige Lokaldynastien seien ihrer Bedeutung auch für die Kunst ihrer Länder wegen noch kurz betrachtet. So die Pâladynastie in Bengalen, die 730–40 n. Chr. zur Macht gelangte und sie vierhundert Jahre festhielt. Ihre Könige waren zumeist eifrige Buddhisten und stifteten zahlreiche religiöse Bauanlagen. Noch unter Râmapala (1084–1130) blühte der Buddhismus in den Pâlastaaten, während er im übrigen Indien unterging. Die Klöster von Magadha waren mit tausenden von Bewohnern gefüllt. Im Jahre 1197 fand auch diese Dynastie gleich den benachbarten Senas durch die islamische Eroberung unter Kutb al-din General Muhammed ibn Bakhtiyâr ihr Ende. Damit hatte in Indien für den Buddhismus die letzte Stunde geschlagen. Die Festung von Bihâr war seine letzte Pflegestätte in Nordindien südlich vom Himalaya. Die überlebenden Mönche der zerstörten Klöster fluchteten nach Nepal, Tibet und Suidindien.

Wenden wir uns nun dem Süden zu. Das trockene, gebirgige Tafelland südlich vom Narmadâflusse wird der Dekhan genannt. Doch ist davon die tropische und flache Südspitze Indiens ausgenommen, so daß heute der Dekhan mit dem Gebiet des Nizam von Haiderâbad ungefähr zusammenfällt. Dieses Tafelland wird von zwei großen Flüssen, der Godavari und der Krishna (Kistnâ) mit der Tungabhadra von Westen nach Osten durchströmt. Das dazwischen liegende Land war das alte Kongreich der Andhradyastie, die fünf Jahrhunderte herrschte und ihr Reich zeitweilig weit nach Norden ausdehnte (c. 240 v. Chr. bis 225 n. Chr.). Die nächsten zweihundertfünfzig Jahre liegen im Dunkel, doch zeigen der Bau des Stûpa von

Amarāvati an der unteren Krishnā und viele buddhistische Höhlenbauten und Ruinen daß hier ein Zentrum des Buddhismus lag

Um 550 n Chr wurde von Pulakeshin I die Tschälukyadynastie gegründet die ihre Herkunft von Rādschputen im Norden ableitete Ihre Residenz war Vatapi (Badami) im Bidschāpur distrikte Pulakeshin II schlug 620 n Chr den nach Süden vordringenden Harscha zurück Er schickte an den Perserkönig Chosroes II 625 eine Gesandtschaft die dieser erwiderte Ihr Empfang am indischen Hofe wurde in Höhle Nr 1 in Adschanta verewigt Auch Hiuen Tsang berichtet über seinen Besuch bei Pulakeshin II, der damals in Nāsik residierte im Jahre 641 Bald darauf wurde er vom Pallavakönig Narasimhavarma besiegt und Südindien kam vorübergehend unter die Oberhoheit der Pallava Der Kampf zwischen beiden Dynastien wahrte mit wechselndem Glück Jahrzehnte

In dieser Periode gewann im Dekhan der Hinduismus die Oberhand über den Buddhismus und es entstanden zahlreiche Shiva- und Vischnutempel Das berühmteste Werk ist der unter Krishna I ab 760 n Chr aus dem Felsen gehauene Kailāsa in Elura, der prächtigste Felsentempel Indiens Unter einem späteren König Amoghavarscha (815—877) wurde die Dschaina-sekte sehr begünstigt und machte auf Kosten des Buddhismus Fortschritte doch mußten beide Religionen im 12 Jahrh einer neu aufkommenden Shivasekte den Lingayas weichen

Südlich von der Krishna und Tungabhadra und durch diese Flüsse vom Plateau von Dekhan getrennt liegt das eigentliche Südindien das Land der Tamilen deren vom Norden unabhängige Kulturblüte schon in den ersten Jahrhunderten n Chr stattfand Sie hatten auch ihre eigene Religion, einen Teufels- und Dämonendienst mit Kottavai, der, Siegreichen an der Spitze die später als Umā oder Durgā dem Shiva als Gemahlin beigegeben wurde Von den auch hier kolonisierten drei nördlichen Religionen gewannen die Digambara (Luftbekleideten d i Naekten) Dschaina und die Brahmanen Terrain während der in der Ashokazeit angesiedelte Buddhismus kaum Fuß fassen konnte Das Land war in die drei Königreiche geteilt, die Pāndya Tschola und Kerala Die Pāndya bewohnten das Land um das heutige Madurā deren Tempel ein sehr bezeichnender architektonischer Ausdruck tamilischen Dämonendienstes vermischt mit Hinduismus sind Die Tschola siedelten nördlich davon zwischen Pennar und Vellarufluß und die Kerala hatten die Westküste inne Die Tscholadynastie erreichte unter Rādscharādscha d Großen (985—1018) und seinen Nachkommen große Macht, von der die Tempel in Tandschore als Denkmäler gelten können

Neben diesen drei Königreichen gab es jedoch hier in Südindien noch eine vierte Macht, deren Bauten zu den berühmtesten Kunstdenkmälern Indiens gehören, die Pallavas Von ihrer früheren beliebten Ableitung von Pahlava d i Persern ist man abgekommen und hält sie für einen eingeborenen Stamm Die frühesten Nachrichten geben uns einige beschriebene Kupferplatten aus dem 4 Jahrh n Chr, die von einem König von Kāntschi (Conjeeveram) berichten dessen Gebiet auch Amarāvati einschloß, also bis zum Krishnafluß reichte Vielleicht entstand diese Dynastie aus dem alten Andhrareiche Simhavarma König von Kantschi (c 437 n Chr) war Buddhist und stiftete ein Bildwerk in Amarāvati Von den Pallavas stammen die zahlreichen Höhlentempel und monolithen Felsentempel Südindiens, von denen die Sieben Pagoden von Mavalipuram die bekanntesten sind

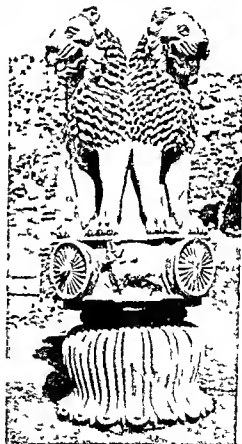
Literatur Vincent A Smith The early history of India (3rd edition Oxford 1914) ders., The Oxford history of India u The Oxford students history of India (Ninth edition revised by H S Rawlinson Oxford 1971) P W Rhys Davids Buddhist India und Stanley Lane Poole Mediaeval India under Muhammadan rule (London Fisher 1903) Romesh Chunder Dutt A history of civilisation in Ancient India based on Sanscrit Literature 2 vol (Trübners Oriental Series London 1893) Lionel D Barnett Antiquities of India, London 1913

# Die Typen der Baukunst

## I Stambhas

Die Stambhas oder Lāts sind Denkmalsäulen mit religiösen Symbolen auf ihren Kapitalen und zumeist auch mit Inschriften auf den Schäften. Die ältesten heute noch erhaltenen Säulen dieser Art stammen aus der Zeit des Königs Ashoka (273—227 v. Chr.), die dieser zwischen 250—232 v. Chr. an verschiedenen Punkten seines großen Reiches setzen ließ teils als Denksäulen für wichtige Ereignisse im Leben Buddhas teils als Träger seiner Edikte, in denen er die wichtigsten Grundsätze seiner Staatsreligion den Untertanen zur Kenntnis brachte gleich wie er dies durch Felsenedikte zu tun pflegte. Die Ashokasäulen sind Monolithen aus Granit oder Sandstein bis zu fünfzehn Meter hoch und mit meisterhaft skulptierten Kapitalen und Symbolen gekrönt. Vom ursprünglichen Aussehen dieser buddhistischen Stambhas aus der Zeit des Ashoka und seiner Nachfolger geben uns die Reliefs davon an den Toranas von Sāntschī das beste Bild (Taf. 2). Sie waren am Fuße mit einem schützenden Steinzaun umgeben und bestanden aus dem zylindrischen Schaft, dem glockenförmigen Lotoskapital mit einer runden oder quadratischen Abakusplatte, die mit den symbolischen Tieren gekrönt waren, die manchmal noch das Rad der Lehre (*chakra*) trugen. Die vier Tiere symbolisierten die vier Weltgegenden: Der Elefant den Osten, das Pferd den Süden, der Ochse den Westen und der Löwe den Norden.

Von den noch ganz oder in Teilen erhaltenen Ashokasäulen ist der Aufsatz des zwischen 242—232 v. Chr. errichteten Stambha von Sārnāth das schönste Stück (Abb. 2). Die Säule wurde an der Stelle errichtet, wo Gautama Buddhas erste öffentliche Predigt stattgefunden haben soll. Der Aufsatz besteht aus dem Lotoskapital, dem Abakus mit den vier symbolischen Tieren und vier Tschakras in Relief und vier abwechselnden stehenden Löwen, die das nur mehr in Resten aufgefundenen Rad der Lehre trugen als Krönung. Die stets wieder betonte Ähnlichkeit der Kapitälle mit jenen von Persepolis beschränkt sich auf die verwandte Blattbildung, wogegen die Form indische Eigenart zeigt. Die glockenförmige Profilierung des Kapitalls sowohl wie die wulstige Bildung der Blattränder und die Schrägung der Blattrippen sind indisch. Die Vorbilder dieser Kapitälle aber sind nicht in Persepolis, das ja damals schon eine Ruinenstätte war zu suchen sondern — wie auch Fergusson Burgess H. J. E. A. I S. 64 bemerkt — in der persisch beeinflussten indobaktrischen Architektur jener Zeit, von der leider nichts erhalten ist. Die reliefierten Tiere der Deckplatte zeigen



2. Kapital der Gedenksäule in Sārnāth.  
(2 H. d. 3. Jh. v. Chr.) stand am Platz, wo Buddha zum ersten Male lehrte. Monolith aus poliertem Granit, die vier Löwen trugen das Rad der Lehre. Höhe der ursprünglichen Säule ca. 16 m.)



4 Lotosband der Garudasāule in Besnagar



5 Girlande der Garudasāule in Besnagar



6 Kapital der Garudasāule mit Hamsa Fries

die indische Tierbildnerel, von der wir nichts älteres kennen, auf einer schlechthin unübertrefflichen Höhe. In den vier Löwen häßt diese Lebendigkeit nothgedrungen etwas von ihrer frischen Unmittelbarkeit ein, um die Wucht der Wirkung zu steigern. Einen ähnlichen Aufsatz mit vier Löwen deren Köpfe leider sehr beschädigt sind, trug die Ediktsäule Ashokas in Sāntschī, die sich als eine wahrscheinlich vom gleichen Künstler stammende Replik von der Säule in Sārnāth erwiesen hat, deren Deckplatte jedoch abweichend vier Paare pickender Gänse im Wappenstil, getrennt durch Palmetten zeigt. Die Höhlungen der Augen von den Löwen und Gänsen zeigen an, daß sie mit kostbaren Steinen gefüllt waren (Abb. im Catalogue of the Museum at Sāntschī). Die rasche Entwicklung der Plastik während der Regierung Ashokas zeigen etwas ältere Säulen, wie jene von Bakhīrā (Muzaffarpur Distrikt) die V. A. Smith um 257 v. Chr. ansetzt und deren Schaft noch nicht die elegante Verjüngung der noch stehenden Säule in Lauriyā Nandangarh zeigt, die erst gelegentlich der Wallfahrt Ashokas (s. S. 4) errichtet wurde. Auch der Unterschied in der Gestaltung der Löwen ist auffallend (Abb. beider Säulen in V. A. Smith, Hist. of fine arts in India and Ceylon, S. 62 u. Pl. 11). Die Deckplatte der Lauriyāsäule zeigt liegende, heilige Gänse in ganz flachem Relief, die Deckplatten der Elefantensäulen von Allāhābād und Sankha (Abb. Smith I. c. S. 60) und der Säule in Rāmpurā Frieze von wechselnden hellenisierten Palmetten und Rosettenreihen von höchstem Geschmack.

V. A. Smith hat auf Grund der literarischen Nachrichten eine Liste von sechsunddreißig Ashokasäulen nachgewiesen (Z. D. M. G. 1911) wovon noch einunddreißig, wenn auch z. T. nur mehr in Spuren identifiziert werden konnten. Davon waren nachweislich neun mit dem Löwen, zwei mit dem Elefanten, zwei mit dem Ochsen, eine mit dem Pferde, eine mit dem Rade, zwei mit vier Löwen als Radträger und eine mit dem Garuda gekrönt. Die letztere ist ein Gegenstück zu der dem Vischnu geweihten von einem Griechen namens Hellodor errichteten Garudasäule in Besnagar aus dem 2. Jahrh. v. Chr. (Abb. 3—6) und der Garuda dürfte erst später an Stelle eines ursprünglichen buddhistischen Symbols aufgesetzt worden sein.

Die Errichtung von buddhistischen Stambhas dauerte nach der Ashokazeit fort und erreichte in der Guptazeit eine neue Blüte. Eine Säule aus dem 2. Jahrh. v. Chr. fand Sir John Marshall in Sāntschī (Arch. Survey of India Arch. Report 1913—14). Der Schaft ist im ersten Drittel achteckig, dann sechzehn-

seitig gekelt und verjüngt. Diese Form ist nach Marshall für das zweite und erste Jahrh. v. Chr. charakteristisch, während sie später nicht mehr vorkommt. Die Verjüngung des Schaftes durch Abschrägung bleibt zwar von nun an üblich, wird jedoch in der Guptazeit und an den hindulischen Säulen in anderen Verhältnissen durchgeführt. Das Kapital hat das übliche Profil mit überfallenden Laubblättern, den Hals mit geducktem, S-förmigen zweiten zylindrischen Hals mit reliefiertem Perlen- und Rautenband, endlich einen würfelförmigen Abakus mit dem Zaunmuster in Relief, ein Abakusschmuck, der in der Guptazeit typisch wird. Der krönende Löwe (?) ist verschwunden.

Die Gupta Säulen, wovon sich in Sāntschī drei fanden, unterscheiden sich von den Säulen der Mauryazeit durch ihre viereckige Basis, die stets noch über den Erdboden heraufsteht. Im übrigen wurde in Sāntschī der alte Stambhatyp nachgeahmt, ohne die technische und künstlerische Vollendung der Vorbilder zu erreichen. Die nahe beim Nordtore des Großen Stūpa in Sāntschī stehende Gupta Säule trug die Statue des Bodhisattva

3 Garudasāule in Besnagar (nach Sir J. Marshall)

seitig gekelt und verjüngt. Diese Form ist nach Marshall für das zweite und erste Jahrh. v. Chr. charakteristisch, während sie später nicht mehr vorkommt. Die Verjüngung des Schaftes durch Abschrägung bleibt zwar von nun an üblich, wird jedoch in der Guptazeit und an den hindulischen Säulen in anderen Verhältnissen durchgeführt. Das Kapital hat das übliche Profil mit überfallenden Laubblättern, den Hals mit geducktem, S-förmigen zweiten zylindrischen Hals mit reliefiertem Perlen- und Rautenband, endlich einen würfelförmigen Abakus mit dem Zaunmuster in Relief, ein Abakusschmuck, der in der Guptazeit typisch wird. Der krönende Löwe (?) ist verschwunden.

Die Gupta Säulen, wovon sich in Sāntschī drei fanden, unterscheiden sich von den Säulen der Mauryazeit durch ihre viereckige Basis, die stets noch über den Erdboden heraufsteht. Im übrigen wurde in Sāntschī der alte Stambhatyp nachgeahmt, ohne die technische und künstlerische Vollendung der Vorbilder zu erreichen. Die nahe beim Nordtore des Großen Stūpa in Sāntschī stehende Gupta Säule trug die Statue des Bodhisattva



Vadschrapanu eine Krönung die in der Manryzeit noch unmöglich gewesen wäre (Catalogue I c A 99). Sie war nach Marshall bemalt oder vergoldet. V A Smith beschreibt sechs andere Steinsäulen aus der Guptazeit die als Göttersäulen und als Siegestsäulen errichtet worden und als Monolithen Höhen bis über 15 Meter erreichten. Die Säule von 484/5 in Eran im Sagar Distrikt C P diente als Flaggenstock für den vierarmigen Vischnu (Abb V A Smith I c S 74). Die Stambhas dienten also in der Guptazeit buddhistischen brahmanischen und imperialistischen Zwecken in hunderter Reihe. In diese Gruppe gehört auch die c 8 Meter hohe Eiserne Säule in Delhi die von ihrem ursprünglichen Standort wohl in islamischer Zeit als Beutestück nach Delhi gebracht wurde. Der eingravierte Name Tschandra wird jetzt mit Tschandrarvarman König von Pushkarana Rāṣṭraputāna im vierten Jahrh n Chr identifiziert (cf V A Smith Early hist S 290 Anm). Auch sie hat ein Lotoskapitäl und einen durch drei Zwischenstücke davon getrennten Sockel für eine — nicht mehr vorhandene — Statue.

Die älteste brahmanische Säule steht bei Besnagar im Staate Gwalior und wurde laut Inschrift als *Garuda dravisha* zu Ehren des Gottes Vāsudeva von Heliodoros dem Sohne des Dion der vom König Antalkidas von Taxila (c 140 v Chr) einem indischen Fürsten geschickt wurde hergestellt. Sie stammt also aus der Shunga Periode (180–70 v Chr). Ähnlich der oben erwähnten wenig älteren Denksäule in Sānāsi hat sie einen Schaft, der unten achtselbig in der oberen Hälfte sechszehnselbig dann zweiunddreißigseitig endlich zylindrisch und mit zwei ornamentalen Bändern geschmückt ist. Darauf sitzt das Lotoskapitäl ein Astragal als Hals und der kubische Abakus mit Palmetten und Glansen im Relief. Vom Garuda der die Säule gekrönt hat fand sich keine Spur mehr (Abb 3—6).

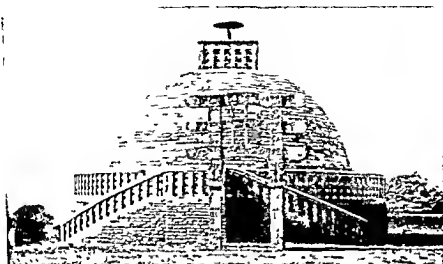
Die Sāchinas errichteten besonders im Kanara Distrikt an der Westküste viele Säulen wovon V A Smith die Säule von Mādabidri aus dem 11–12 Jahrh als eine der schönsten abbildet (I c S 22).

## 2 Die Stüpen

Der Stupa (pali *Thupa*, singhalesisch *Dagaba*, engl *Stope*) war im Reiche des Buddhismus das populärste und häufigste sakrale Bauwerk. Mag es einst auch nur Hunderte von Monumentalstüpen aus dauerhaftem Material gegeben haben so wurden nebenher unzählige Votivstüpen in allen Größen aus Erde, Lehmziegel, Bambus und Holz errichtet (vgl S 8) und heute noch gibt es viele Tausende von kleinen, nur einige Meter hohen Votivstüpen in den Ländern, wo der Buddhismus noch herrscht. Ihre Errichtung gilt als frommes Werk, das belohnt wird. Die birmanische Landschaft ist mit Dagabas übersät, die entstellt Pagodas genannt werden und unter diesem Namen in Ostasien eine besondere Gestalt und Bedeutung angenommen haben, die mit ihrem Ursprung freilich nichts mehr zu tun hat.

Die älteste in Indien erhaltene Gestalt des Stüpa ist ein halbkugelförmiger massiver Bau (*anda* = das Ei), umgeben von einem Zaun (*vedikā*) mit einem bis vier Eingangstoren (*toranas*) in den Kardinalpunkten. Innerhalb dieses Zaunes führte der Prozessionspfad (*pradākṣhina patha*) um den Stüpa herum. Über eine Freitreppe gelangte man auf die Terrasse der Basis, die als zweiter Prozessionspfad diente und ebenfalls mit einem Zaune geschützt war. Der Stupa war gekrönt mit einem Kiosk (*harmika*), in dem die Asche oder Reliquienurne (*stupa*) deponiert wurde und der mit einem oder mehreren Schirmen (*chhatra*) bedeckt war. Die Krönung der Stüpen wurde später allgemein mit dem birmanischen Wort *stupa* bezeichnet. Die Oberfläche des Stüpa war meistens mit Stuck überzogen und mit Malereien oder Reliefformamenten geschmückt. Ihr schmuckreiches Äußere in der Kushānperiode zeigen uns die zahlreichen Reliefdarstellungen von Stüpen.

Daß der Stupa auf das uralte arische Königs- oder Heldengrab zurückgeht und daher auch mit den prähistorischen nordischen Kurganen zusammenhängt, steht wohl außer Zweifel, ist jedoch für die indischen Stüpen kunsthistorisch nicht von Bedeutung. In Indien selbst ist von einem derartigen Königsgrab keine Spur mehr vorhanden, wohl aber ist an der Innenseite des



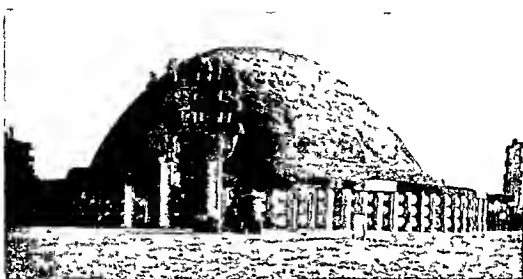
7 Stüpa 3 in Santschi, restauriert  
(nach J. Marshall)

linken Pfeilers des Osttores von Santschi ein Stüpa, der die Gebeine eines Anachoreten bewahrt, dargestellt. Er hat die übliche Kuppelgestalt, aber ohne Spitze bzw. chatra und ist von einem hohen Zaun umgeben. Foucher bezeichnet ihn als die älteste Stüpenform, die uns von der indischen Kunst bewahrt wurde. (Beginnings of Buddhist art, S. 98.) Der älteste Monumental stüpa wurde jedoch 1899 in Piprahwa (Nepal) entdeckt und 450 v. Chr. datiert. Er war flacher als der Stüpa in Santschi. Der Stüpa ist also ein altindischer, vorbuddhistischer Denkmaltypus, den Buddha selbst als Verehrungsstätte anerkannte und sich darüber zu Ananda äußerte, daß sie über den Reliquien eines Tschakravarti Radscha, eines Weltbeherrschers, errichtet werden, da wo vier Straßen sich treffen.

Der Zweck des buddhistischen und dschamanistischen Stüpa ist ein zweifacher. Entweder verewigen sie einen Ort, wo eine bedeutsame Tat eines Buddha oder Bodhisattva stattgefunden haben soll, oder sie bewahren Reliquien eines Heiligen (daher *dhätugarbha*, Reliquien-Schrein) oder in Ermangelung solcher, heilige Texte, Modelle von heiligen Gebäuden oder Buddhastatuen. Zur Aufnahme von Buddhastatuen werden sie später Hohlbauten und aus Denkmälern Tempel.

Die klassische Prägung des altindischen Stüpa zeigen die zum Teil heute noch erhaltenen Stüpen von Bhilsä, einer Stadt an der Nordgrenze der Provinz Bhopäl, in deren Umgebung mehrere Gruppen mit zusammen etwa dreißig Stüpen gelegen sind. Der bekannteste und wegen seiner gut erhaltenen reich reliefierten Tore berühmteste davon ist der Große Stüpa von Santschi (Abb. 8), der sich seit den erfolgreichen Ausgrabungen von Sir John Marshall (1912—14) als Glied einer großen buddhistischen Anlage zeigt (Plan Abb. 9).

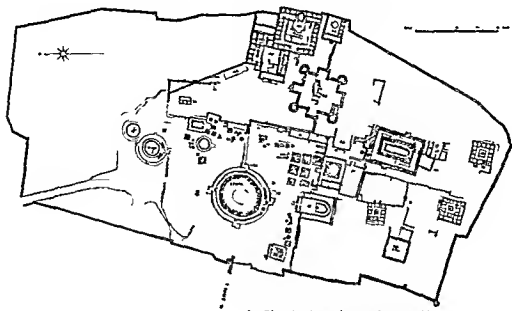
Der große Stüpa von Santschi besteht aus einer halbkugelförmigen, massiven, oben abgeplatteten Kuppel (*anda*) mit kreisrunder Basis, die eine Terrasse (*medhi*) als Prozessionspfad freiläßt, auf die an der Südseite eine Doppelfreitrepppe führt. Am Boden läuft ein zweiter Prozessionspfad um den Stüpa, der von einem massiven, ungeschmückten Steinzaun mit vier reichgeschmückten Toren in den vier Kardinalpunkten umgeben ist. Die Stüpahalbkuugel besteht aus einem Ziegeln und einer Steinhülle. Die Ziegel im Ausmaße von  $41 \times 25,5 \times 7,5$  cm



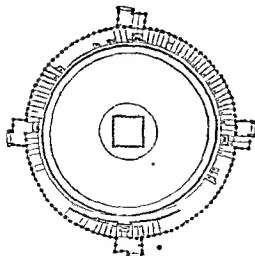
8 Der Große Stüpa in Santschl mit dem Nordtor

(phot. Johnston &amp; Hoffmann)

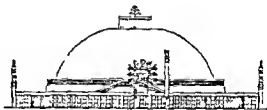
sind mit Mörtel gebunden. Diese Verschiedenheit des Materials führte Sir Marshall zu seiner Modifikation der alten Annahme, der Stupa stamme in seinem heutigen Zustand aus der Zeit Ashokas. Marshall erklärt, daß nur der Kern aus Ziegeln aus der Ashokazeit stammen könne, wofür auch die Übereinstimmung des Materials spräche, denn alle Maurya Stupas seien aus Ziegeln dieser Größe, die späteren aber durchaus aus Stein gebaut. Somit war der ursprüngliche Stupa nur halb so groß wie der heutige, denn der Durchmesser des Ziegelkernes beträgt die Hälfte des Gesamtdurchmessers. Daraus erklärt sich ferner auch die jetzt etwas unregelmäßige Lage der Ashokastupa rechts vom Südtor, die ursprünglich einen entsprechenden Abstand vom Stüpa hatte und für sich wirken konnte. Die ursprüngliche Gestalt des Stüpas nimmt Marshall nach dem gleichzeitigen Dschagat Singh Stupa in Sarnath (Arch. Surv. Rep. 1907/8, Pl. XVIII, 3) ebenfalls als annähernd halbkugelförmig mit einer erhöhten Umgängsterrasse und der krönenden Spitze mit Steinschirm an, wovon er noch Reste vorfindet, ausgezeichnet durch die fein skulptierten Rippen an der Unterseite. Die Etappen der allmählichen Vergrößerung dieses ursprünglichen Stüpas wären nach Marshall zunächst die Ummantelung mit Stein, die den Durchmesser auf mehr als 120 Fuß, die Höhe bis zu 54 Fuß erweiterten. Dieser Mantel wurde in der gegebenen Entfernung aus Haustein geschichtet und der Zwischenraum mit schweren Steintrümmern ausgefüllt. Nachdem die Kuppel so von Grund auf errichtet war, wurde die Terrasse ohne Bindung herumgelegt. Sie ist 4,25 m hoch und 170 m breit und verstreute durch ihre Masse das Kuppelmassiv. Daß sie nicht etwa eine spätere Hinzufügung war, beweist der Umstand, daß der Mörtelbewurf der Catulle von etwa 10 cm Stärke nur bis zur Terrasse, nicht aber hinter der Terrassenmauer bis zum Boden reicht. Marshall führt diese technisch mangelhafte Bauweise auf das mangelnde Verständnis der Bauleute zurück, den alle frühen Steinbauten hindurch bestätigen. Das Harmika an der Spitze bestand aus einem Steinzaun, in dem das Reliquengeläß aufgestellt war und den Steinschirmen. Vom steinernen zylindrischen Reliquienbehälter wurden nur Trümmer des Deckels gefunden, die einen Durchmesser von fast zwei Metern zeigen. Der Deckel hat in der Mitte ein Loch für die Schirmstange, dessen Standfestigkeit er so gleichzeitig sicherte. Die dritte Ergänzung des erweiterten Stüpas war der große Steinzaun am Erdboden. Die meisten Pfeiler, Querbalken und Kopfbalken desselben tragen Votivinschriften, wurden also von frommen Pilgern gestiftet, wie es allgemein üblich war. Der vierte Zubau scheint die Treppen und Terrassenbalustrade gewesen zu sein, die sich von dem großen Zaun durch relative Zierlichkeit und den Schmuck der Pfeiler mit Reliefsrosetten unterscheidet. Marshall datiert den Ausbau des Stüpas in die zweite Hälfte des zweiten, die Vervollendung des Zaunes in den Beginn des ersten Jahrhunderts, also 150—70 v. Chr.



9 Plan der Ausgrabungen in Santschi  
(Nach Sir J. Marshall)



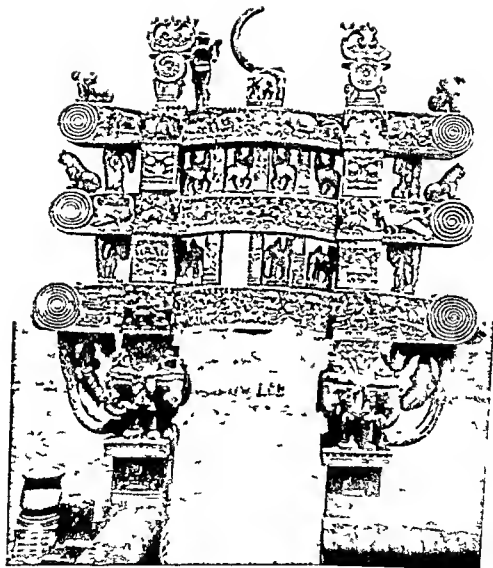
10 Plan des Großen Stüpa in Santschi  
(Nach Sir J. Marshall)



11 Aufriß des Großen Stüpa in Santschi

Zuletzt wurden die vier Tore (toranas) errichtet. Die vielbesprochene Frage ihrer zeitlichen Reihenfolge löste Marshall mit Hilfe der Verbindungsbalustraden zwischen den Toren und dem etwas zurückliegenden Steinzaun, dessen Achsenkreuz sie mit Swastikaenden versehen. Es zeigte sich, daß die Balustraden des Nord und Südtores dem Hauptzaun in allen Elementen und in der Werkart gleichen, während die Balustraden des östlichen und westlichen Tores nachlässiger gearbeitet sind und kürzere Pfeiler mit flachen Auskohlungen haben, also jünger sind. Es wurde also das Südtor (Taf. I) als Zugang zu den südlich an-

gebrachten Freitreppen als das wichtigste Tor zuerst errichtet, als zweites sein Gegenüber, das Nordtor (Taf. II), sodann das Osttor, endlich das Westtor. Diese Reihenfolge wird auch durch die Reliefs und für Ost- und Westtor durch zwei Inschriften bestätigt, denen zufolge das Osttor von einem Manne namens Nāgapiya, das Westtor von dessen Sohn errichtet wurde. Auf der Reliefdarstellungen kommen wir im Abschnitt über die Plastik zu sprechen.





13 Stüpen bei Katmandu in Nepäl  
(nach Annual Report Madras 1916)

aus Sandstein und aus der Mathurāschule aber etwas jünger also aus der Guptazeit. Diese Statue war schon vor der Einmauerung alt und stammte wahrscheinlich aus einem im 7. Jahrh. schon verfallenen Guptaempel wie ja überhaupt die Einmauerung aller Stüpen als Verehrungsobjekte in die Stüpen sehr verbreitet war. Unterhalb des zentralen Plateaus von Santschi liegen die Ruinen eines Stüpa, der von Marshall mit 2 bezeichnet ist und den Stüpen 3 und 1 gleich also auch aus dem 2.—1. Jahrh. v. Chr. stammt.

Nächst der Gruppe von Santschi sind die beiden Stüpen von Barhut aus dem 3.—2. Jahrh. v. Chr. und Amara vati c. 200 v. Chr. bis 200 n. Chr. durch die noch erhaltenen Reste ihrer Zauskulpturen berühmt geworden. Die Stüpen selbst sind nicht mehr erhalten. Der Stüpa von Barhut hatte nach Cunningham 67 Fuß 8 1/2 Inch, also 22—23 m Durchmesser und war aus großen quadratischen Ziegeln von meistens 12 x 12 x 3,5 inches er-

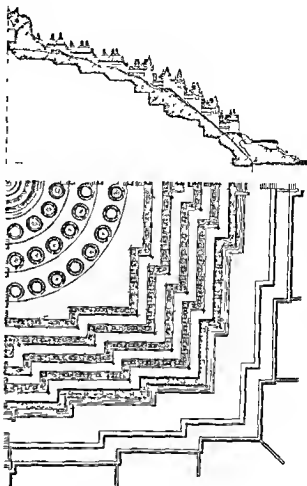
Nahe der Nordostecke des zentralen Plateaus, das mit rechteckigen Steinplatten gepflastert war, steht etwa 50 Yards vom Großen Stüpa entfernt ein zweiter, kleinerer, aber ganz ähnlich gebauter Stüpa, der im Plane Marshall's mit Nummer drei bezeichnet ist (Abb. 7). Er war den beiden berühmten Schülern Buddhas Śāriputra und Mahāmogallāna geweiht von denen Reliquien beigesetzt waren. Der Bau ist etwas jünger als der Große Stüpa und die Kuppel zeigt daher vollere Rundung. Nur an der Südseite steht ein Torāna die drei anderen Kardinalpunkte sind nur durch die quadratischen Exedren der Zlüne, die Swastikaenden gekennzeichnet. Der Baukörper besteht aus unbehauenen Steinblöcken und ist mit Haustein verkleidet. Das Torāna setzt Marshall als jüngstes der fünf Santschiore an und datiert es 1. Jahrh. v. Chr.

Am Plateau standen noch zwei Stüpen aus dieser frühen Zeit, 4 und 6 letzterer mit einem erneuten Steinmantel aus dem 7.—8. Jahrh. Die neun übrigen Stüpen sind weitaus jünger (3.—8. Jahrh.) bestehen aus Geröll und Erde und haben Mantel aus schmalen sorgfältig gelegten Hausteinen. Mit Ausnahme von 5 haben alle diese Stüpen schon quadratische, nicht mehr runde Basis wie die alten. Einige von ihnen haben einen kleinen Reliquienraum im Inneren die anderen sind völlig massiv. Im Reliquienraum von Stüpa 12 fand M. das Pedestal einer Maitreya-statue aus der Kushānperiode aus Mathurāsandstein, im Stüpa 14 einen noch gut erhaltenen sitzenden Buddha mit dhyaṇa-mudra ebenfalls

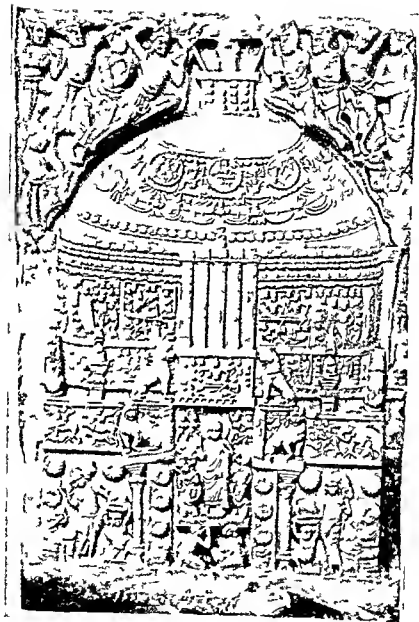
baut. Er wurde erst in neuerer Zeit von den Bewohnern zur Erbauung des heutigen Dorfes Barhut abgetragen. Bis Beginn des 19. Jahrh. war der Stüpa, vom Dschungel überwuchert unbeachtet und daher erhalten geblieben. Der noch aufgefundene kleine c. 3 m hohe, 2 m lange Rest der Halbkugel war außen mit Stuck überzogen und zrlgte im oberen Teil eine Reihe von dreieckig geförmten, zweistufigen Rezessen mit der Spitze nach unten, die, wie Cunningham annimmt, mit Lampenreihen gefüllt zur Beleuchtung des Stüpa dienten. Da sich die Rezeßreihen bis hinauf fortsetzten, wäre der Stüpa mit einem Rautennetz von Lichtern überzogen gewesen. Vom einstigen großen Stüpa in Amarāvati ist längs nichts mehr in situ, doch ließ sich aus den im British Museum und Madras aufbewahrten Teilen sein Umfang rekonstruieren. Die Basis der Trommel hatte c. 54 m Durchmesser und war mit skulptierten Marmorplatten verkleidet. Die Kuppel muß dem entsprechend bei Annahme von nur einer Terrasse c. 40—45 m Durchmesser gehabt haben. Ihr senkrechter Teil war mit Skulpturen in Flachrelief bedeckt, die Szenen aus dem Leben Buddhas und Stüpen darstellten, während die obere Calottenfläche mit Stuck überzogen und mit Kranzgewinden und Medaillons in Relief und Malerei geschmückt war. Auf die Gesamtausstattung können wir heute am besten aus den mit Schmuck geradest überladenen Reliefdarstellungen von Stüpen aus Amarāvati schließen (Abb. 12). Die schon von Fergusson geäußerte Ansicht, daß diese Stüpenreliefs von Amarāvati uns ein Bild von der typischen Ausstattung der Stüpen des 1. und 2. Jahrh. n. Chr. geben, wurden durch den Fund eines kleinen Votivstüpa in Amarāvati, der mit reliefierten Marmorplatten verkleidet war, bestätigt.

Als Beispiel des jüngeren Stüpentypus im Gangeslande ist der Damekh Stüpa nächst Sarnath bei Benares von besonderer Wichtigkeit. Die Basis hat einen Durchmesser von c. 30 m und ist aus Hausteinen, die mit Eisenklammern verbunden sind bis zu einer Höhe von 14 m emporgetüht, während der zweite, verjüngte kuppelförmig abschließende Teil aus Ziegeln besteht und 43 m Höhe erreicht. Also ein recht ansehnlicher Bau! Der untere Teil ist mit acht vorspringenden viháarartigen Gehäusen mit je einer Statuennische und mit einem umlaufenden mehrstreifigen Ornamentfries in Relief geschmückt, auf den wir zurückkommen. Die Datierung des Stüpa und seiner Ornamentik wurde von Cunningham und Marshall in das 6. Jahrh. festgesetzt (I R A S 1907, p. 1000). Die Einwendungen bei Fergusson Burgess l. c. I S. 75, sind nicht stichhaltig.

Von den nördlichen Stüpen sei als einer der ältesten noch in Fundamenten nachweisbaren der Dharmaradschika Stüpa in Taxila, der alten Hauptstadt von Gandhara erwähnt. Seine Fundamente wurden dort neben zahlreichen anderen Stüpen freigelegt. Seine Erbauungszeit fällt vornehmlich in das 1. Jahrh. n. Chr., doch



14 Borobudur, Grundriß und Schnitt  
(Nach Van Erp-Foucher)



12 Reliefstupa von der Basis des Stupa in Amaravati  
(Nach Feigsson)





15 Silhouette des Boro Budur

wurde er später wiederholt erweitert und wiederhergestellt. Zur Terrasse führten vier Treppen in den vier Kardinalpunkten. Er ist ferner ausgezeichnet durch einen den Prozessionspfad umschließenden x 2 zweireihigen Kranz von Votivkapellen und Votivstupen, wovon einer an der Basis mit Figuren in Stuckrelief geschmückt ist.

Am Dharmaradschika Stupa vollzog sich bereits eine Abweichung von der typischen Anlage des altindischen Stupa durch die vier Treppen, die in den Kardinalpunkten auf die Terrasse der hier noch kreisrunden Basis führen. Wie wir an den zahlreichen in den nördlichen Grenzländern in Gandhāra, Baktrien und im Tarmbecken erhaltenen Stüpen des ersten Jahrtausends sehen können, wird die viereckige ziemlich hochgeführte Basis mit vier Freitreppen für den späteren Stupa typisch. Außerdem wurde zwischen Basis und Kuppel ein polygones oder zylindrisches Zwischenstück eingeschoben und so letztere noch mehr erhöht (cf. Arch. Survey of India Annual Report 1914/15).

Der nächste Schritt der Entwicklung geschah in den Ländern, wo der Buddhismus nach seiner Auflösung in Indien eine neue Heimat und Pflegestätte fand, in Birma, Siam, Ceylon und Java. Entsprechend dem nunmehr fast überall obsiegenden mahayanistischen System komplizierte sich auch der Stupenbau und es entstanden die vierterrassigen Riesenstupen von Birma und Siam, deren hochgezogene Dāgabas turmartig in die Höhe schießen.

Ein Denkmal dieser Gruppe ist auch der um 800 n. Chr. erbaute Boro Budur („Die unzähligen Buddhas“) auf Java, obwohl er sich von seinen festländischen Genossen wesentlich unterscheidet. Soweit er auch vom alten Stupa-typus entfernt zu sein scheint, steht er ihm doch weit näher als es bei flüchtiger Betrachtung erscheint.

Diese Feststellung verdanken wir A. Foucher, dem verdienstvollen französischen Forscher auf dem Gebiet der buddhistischen Kunst (cf. *Buddhist art in Java* in „The beginnings of Buddhist art“). Der Boro Budur ist ein um einen Erdhügel gelegter Terrassenbau mit sechs quadratischen und drei kreisrunden Terrassen, deren letzte mit einem Dāgaba gekrönt ist (Abb. 13). Die Seitenlänge der ersten Terrasse beträgt 111 m, die Gesamthöhe nur 35 m. Diese erste Terrasse wurde erst später heraufgelegt, als durch den Druck der oberen Baumassen die Gefahr einer Abrutschung zeigte. Vier Treppen führten in den vier Kardinalpunkten nach oben. Die Terrassen sind durch einspringende Winkel und durch die hohen Balustraden enge Gänge ohne Perspektiven geworden. Die 432 Nischen und 72 kleinen Kuppeln vermehren den Eindruck einer wirren Massigkeit. Die klare plastische Formung und das zügige Lineament der himmlischen und irdischen Dāgabas fehlt; daher enttäuscht der erste Eindruck. Die ersten sechs Etagen stiegen steil empor, die drei oberen dagegen zerfielen in flache Breiten, wodurch der Eindruck einer zusammengeunkenen, schweren Masse entsteht. Daher machte der Boro Budur mit dem endlosen Zick-Zack seiner Gänge und dem überreichen Schmuck seiner Dāgabspitzen auf Foucher, den Eindruck einer ebenso schlecht aufgegangenen wie im Detail minutiös durchgeformten Pastete. Ähnliche Eindrücke hatten auch frühere Besucher. Foucher suchte und fand aber auch die Erklärung für diese scheinbar widerspruchsvolle Erscheinung des Baues. Die abendliche geschlossene Silhouette des Baues zeigte sich als flache Kurve (Abb. 15). Der Baumeister hat also eine Stūpakuppel nicht eine Pyramide beabsichtigt. Und zwar haben wir es nicht mit der späteren Gestalt des nordwestindischen Terrassenstūpa zu tun, sondern mit der altindischen Stūpa.

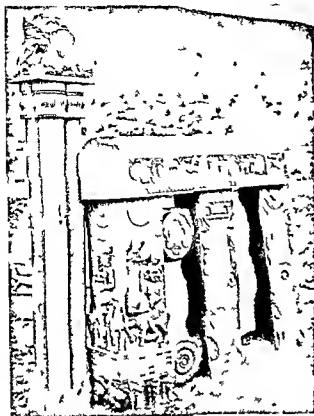
gestalt mit der direkt vom Boden ansteigenden Kuppel und dem mit einem Zaun umhегten Prozessionspfad auf der Terrasse tritt wieder auf, nur ist der pradikahinipatha der Umgang jetzt vereinfacht. Die Tatsache, daß alle herrschenden Linien am Boro Budur trotz der rechtwinkligen Ecken und vertikalen Mauern der unteren Galerien Kurven sind, bestätigt diese Erklärung der Bauanlage. Aus der gewollten Angleichung der unteren Terrassen an den Kreis erklärt sich auch die doppelte Brechung der Längsge an den Ecken (vgl. Abb. 14). Daraus erklärt sich auch der Kontrast zwischen der Steilheit der unteren Treppen und der Flachheit der oberen: eine Folge der oberen Abplattung der Calotte. Deshalb kann man von den oberen Kreisterrassen aus auch nicht den Fuß des Baues sehen, ebensowenig wie vom Fuße aus die Spitze. Das liegt in der Natur der Kugelgestalt und ist nicht, wie man anzunehmen verleitet ist, Schuld des Baumeisters. Die pyramiden- und kegelförmigen Itgabas in Burma und Siam erscheinen daher nicht außer hin weit wirksamer. Dafür fehlt ihnen aber die auch sonst von keinem anderen orientalischen Bau erreichte Pracht des Reliefschmuckes und die tiefe esoterische Bedeutung Boro Budurs.

### 3. Steinzäune und Tore

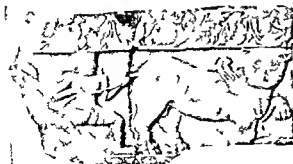
Der uralte indische Brauch, Opferplätze und religiöse Denkmäler durch Zäune zu schützen, führte beim Übergang vom Holzbau zum Steinbau im Zeitalter des Ashoka zu den Steinzäunen (engl. rails, railings), Umhегungen, deren ursprüngliche, ganz aus der Holztechnik gewachsene Gestalt man infolge ihrer schon erreichten religiösen Heiligung ohne wertentliche Änderung in Stein übertrug. Wurzelte die altindische Baukunst, wie etwa die iranische im Rohziegelbau oder im Steinbau, so hatte man platte Schutzmauern aus Ziegel errichtet, die höchstens mit Nischen geschmückt worden wären und die indische Baukunst wäre um eine ihrer schönsten Baugestalten ärmer. Dies gilt von den uns hauptsächlich von den Stupenzäunen her bekannten, von den altindischen Dorfstoren übernommenen und vielverwendeten Toren (sanskrit. toranas), die aus zwei hohen, meist vierseitigen Pfosten bestehen, die oben mit einem, zwei oder drei Querbalken verbunden sind. Gleich den Zäunen uralten Ursprungs werden Toranas aus Holz in Indien heute noch mit Vorliebe als symbolische Ehrenpforten bei Hochzeiten und anderen Anlässen aufgestellt. Wir finden sie auch nicht selten auf Reliefs dargestellt. Sie finden mit dem Buddhismus ihren Weg nach China, wo sie als Pai fu, und Japan, wo sie als Torii eigene Formen ausbildeten und eine noch über ihre indische Funktion hinausgehende religiöse und profane Verwendung fanden.

Alle auf den frühbuddhistischen Reliefs dargestellten heiligen Denkmäler, wie Stüpen, Denksäulen, Bäume, sind mit Zäunen umfriedet und geben eine Vorstellung von ihrer Verbreitung. Ja, sie gewannen solche Bedeutung, daß sie eines der populärsten Ornamente auf buddhistischen Bauten und Reliefs wurden, wo sie uns immer wieder begegnen. In Verbindung mit den lotusblattförmigen („Hufeisen“-) Fenstern bestreiten sie oft in langen Reihen allein den Schmuck von Palast- und Tempelfassaden (Abb. 22). Diese hübsche dekorative Verwendung wurzelt ebenso wie die Aufstellung der Toranas in ihrer religiösen Symbolik. Die drei Horizontalbalken des Zaunes, wie auch die drei Architrave der Toranas veranschaulichen die Dreieit der alten Veden, der Gottesansicht (Trimurti) und der Sonnenstellung.

Aus den Resten der Zäune von Bodhi Gayā (der rechteckig war und den hl. Baum umfaßte), von Barhut und Sāntschī gewinnen wir eine genaue Vorstellung dieser Bauten und ihrer ersten Entwicklung. Sie bestehen aus eng gestellten, vierseitigen (Barhut) oder achtsseitigen (Sāntschī) Pfosten, die mit je drei eingezapften Querbalken von sphäroidem (lanzenförmigem) Querschnitt verbunden werden, darüber liegen Deckbalken von zwei Interkolumnien Spannweite mit gerundetem Schüttel. Sämtliche Teile des Zaunes wurden bisweilen, wie in Barhut und Amarāvati innen und außen mit Reliefs geschmückt. Die Stüpenzäune wurden annähernd kreisförmig in der Regel einmal mitunter auch zweireihig (Barhut) um den Stüpa gestellt und dienten außerdem



16 Reste des Osttores vom Stupa in Barhut  
(Nach Cunningham)



17 Fragment von der Basis des Zaunes vom Stupa  
in Amaravati (Nach Ferguson)

als Geländer der Freitreppen zur Terrasse und des Terrassenumgangs. Mit den Toranas wurden sie durch rechtwinklig ausbiegende Ansätze verbunden, so daß ihr Grundriß ein Swastika bildete, das seine besondere symbolische Bedeutung hatte.

Die Steintore bestehen aus zwei vierseitig prismatischen oder polygonen Pfeilern mit Abakusplatten und Tierkapitalen. Die Tiere sind jedoch nicht Träger des Torsturzes sondern dienen nur als Verkleidung und Schmuck der über die Abakusplatte emporwachsenden, sich verjüngenden Pfeilerkerne, auf welchen der unterste Querbalken aufliegt. Die Querbalken bestehen aus einem Stück, dessen Auflager die Stärke der Pfeiler beibehalten, während das leicht gekrümmte Mittelstück und die beiden Enden etwas schmälere Ausschnitte haben. Die beiden anderen Querbalken werden von prismatischen Zwischenstücken getragen, die die Pfeiler fortsetzen. Die kleinen eingezogenen Pfeiler der mittleren Zwischenräume sind wie alle eingestellten Figuren nur dekorative Füllungen. Am obersten Querbalken waren symbolische Kronungen, vornehmlich Triratnas und das Rad aufgestellt. Beide Seiten der Toranas wurden von unten bis oben mit Reliefschmuck überzogen.

Von Stupa in Barhut fand Cunningham im Jahre 1873 nur noch den in Abb. 16 wiedergegebenen Rest des Zaunes mit einem Torpfeiler des Osttores. Die 1874 begonnenen Ausgrabungen und Funde verschleppter Stücke in der weiteren Umgebung brachten aber eine überaus wertvolle Sammlung zustande, die im Museum zu Calcutta aufgestellt ist und nach den Ashokakapitälern die ältesten erhaltenen Denkmäler und sicher Plastik umfaßt.

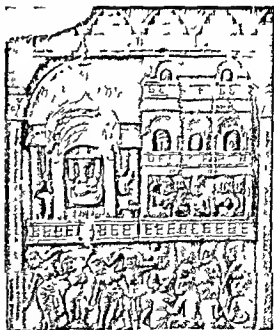
Durch eine Shungalschrift am Osttor



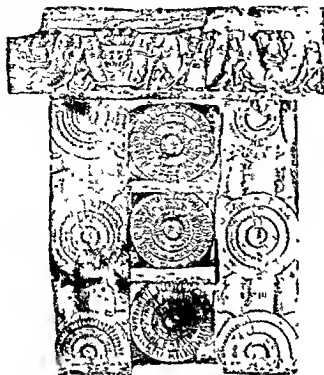
18 Mittelfstück des mittleren Querbalkens vom Osttore des Stüpa in Barhut  
(Nach Conningham)

Ist festgestellt, daß es im 2. Jahr v. Chr. an Stelle des früheren Holztores aufgestellt wurde. Durch diese unmittebbare Ablösung erklärt sich die überraschende zierliche Gestalt der Torpfeiler am besten. Es sind Bündelpfeiler bestehend aus vier achteckigen mit je einem Lotoskapitäl gekrönten Stücken, die oben durch eine gemeinsame Abakusplatte mit Tierkapitäl zusammengelast sind. Von den zwei Kapitälern, die noch vorhanden sind, steigt das eine auf dem Pfeiler befindliche zwei geflügelte Löwen und zwei geflügelte Ochsen adossiert sitzend, das zweite (ausgegrabene) vier geflügelte Ochsen. Der kämpferartige Kapitälkern ist mit Akanthuspalmetten, die auch in Sänischl beliebt sind, und mit Rosettenreihen und Perlenschnüren geschmückt. Von den Querbalken fanden sich nur noch Trümmer. Der mittlere Teil des mittleren Balkens mit Löwen und Fabeltieren, die in Prozession auf einen leeren Thron mit Bambusgestrauch dahinter zuschreiten (Abb. 18), dann Reste des unteren Querbalkens mit einer Elefantenzprozession, endlich mehrere Balkenenden mit Stüpen und Tschaltys und ihnen zugekehrten Drachen mit eingerollten Schwänzen. Der Rest eines Zwischenstückes zeigt Säulenstücke einer Fassade. In den Zwischenräumen waren Baluster eingestellt, die alternierend Säulen und menschliche Figuren darstellten. Die Krönung des Tors bildete eine neunarmige Palmette mit dem Rad im Zentrum und je ein Turatna (Drei-Juwelensymbol) über den beiden Pfeilern. Die Gesamthöhe der Tore muß ohne Krönungen etwa sieben Meter betragen haben.

Von den Kopfbalken des Zaunes fand ich noch einen in situ (Abb. 16), während fünfzehn von den vierzig anderen bei der Ausgrabung ans Tageslicht brachte. Sie sind auch deshalb von großer Bedeutung, weil auf ihren Innenseiten neben anderen Legenden zahlreiche Dschätakas, d. h. Geburtsgeschichten, Anekdoten aus den früheren Inkarnationen des Buddha mit inschriftlichen Bezeichnungen dargestellt sind, und zwar in eine fortlaufende Lotoswellenranke hinein komponiert, deren Enden von sitzenden Elefanten getragen werden und die mit Früchten und Schmuck reich behangen ist. An den Außenseiten ist diese Wellenranke mit Lotosrosetten gefüllt (s. u. Platte 1). Die Enden der Kopfbalken an den vier Eingängen waren mit je einem sitzenden zähnefleischenden Löwen als symbolischem Wächter ausgestattet. Diese beiderseitigen Relieffriesse sind unten mit einer Reihe von dort



19 Tschartya und Palast der Ashoka-stupa  
Relief vom Zaun in Barhut



20 Teilstück vom Zaune des Stupa in Amaravati  
(nach Ferguson)

laufenden Glocken, oben mit einer Borde von vierstufigen Zwergpyramiden und Lotusblüten geziert

Die Zaunpfeiler, wovon C. noch 49 von 80 gefunden hat (seither dürften weitere gefunden worden sein) sind vierseitige Monolithen mit abgeschragten Kanten, in der Mitte mit einer kreisrunden Bosse, oben und unten mit Halbmedaillons geschmückt. Diese Medaillons sind vorwiegend mit Lotusrosetten und Blumen gebildet, aber auch mit Tieren und menschlichen Busten, mit Dschätakas und historischen, buddhistischen Szenen gefüllt, von denen zusammenhängend später die Rede sein wird. Überaus zierlich sind die Blumen und Figuren an den abgeschragten Kanten der Pfeiler (Abb. 16)

Die Eckpfeiler an den Toren unterscheiden sich von den übrigen völlig in der Ausstattung. Sie sind stärker im Ausmaße und nicht abgeschragt. Die inneren Eckpfeiler sind in ganzer Höhe mit Einzelfiguren in Hochrelief, Yakschas, Yakschins, Devatas und Nagarädschas, welchen die Bewachung der Eingänge oblag, geschmückt. Die äußeren Eckpfeiler sind durch horizontale Zaunreliefs in drei Teile geteilt und mit

buddhistischen Anbetungsszenen und Legenden geschmückt, deren Deutung durch die Inschriften gesichert ist. Endlich sind die Querbalken zwischen den Zaunpfeilern mit Bossen versehen, die mit Blumenornamentik und humoristischen Tierszenen geschmückt sind. Von 228 Stück fand Cunningham 80 wieder.

Die Ausgrabungen in Barhut brachten auch Reste eines zweiten äußeren Steinzaunes zutage, dessen Pfeiler und dazu gehörende Stücke aber geringer in den Ausmaßen und dessen Ausstattung einfacher war. Dieser zweite Zaun, den C. für wesentlich jünger hält, ist den Bausteinen und Ziegeleisern als erster zum Opfer gefallen, seine Reste sind daher sehr spärlich.

Der äußere Steinzaun des Großen Stupa von Santschi entbehrt im Gegensatz zu jenem von Barhut, dem er konstruktiv ganz ähnlich ist, der reichhaltigen Ausschmückung bis auf die Toranas, die allerdings das denkbar Reichste an Schmuck bieten. Dagegen waren die Balustraden der Freitreppe und des Terrassenumganges mit Bossen und Halbmedaillons gefüllt mit Blütenrosetten, Tieren und menschlichen Figuren ausgestattet.

Die vier Tore stehen auf vierstufigen über vier Meter hohen Pfeilern mit Tierkapitellen. Vier Löwen am Südtor, vier Pishätschas am Westtor, vier Elefanten mit Reitern am Nord und Osttor. Die Pfeiler des zuerst errichteten Südtores (Taf. 1) unterscheiden sich von den anderen durch ihren Abschluß, der durch einen acht seitigen Hals und kreisrunde Abakusplatten mit reicher Ornamentik ungemein reizvoll und individuell gestaltet ist. Im Gegensatz zu den drei ganz gleich gebildeten und mit konventionellen Zaunmustern geschmückten Pfeilerpaaren der anderen Tore. Die vorkragenden Endstücke der Querbalken werden am Nord und Osttor mit Ashokabäumen und in ihren Ästen hängenden Yakschins gestützt. Die Zwischenräume der Torstürze

waren außerdem mit prismatischen reliefierten Stützen, Reitern und Elefanten gefüllt. Doch sind diese Füllungen nur noch am Nordtor erhalten, dessen Formenreichtum von atemberbender tropischer Fülle und Pracht ist. Auf der Balkenspirale stand ein Vertreter der vier heiligen Tiere: Triratna und das von den heiligen Tieren getragene Rad krönten die Toranas. Je zwei adorsierte Tiere mit Reitern schmückten ein Relief der sechs Kreuzungsblicke von Pfeilern und Querbalken, die zwar mit den Stützen ein Stück bilden, aber — wohl von der Holzkonstruktion her — als Sonderstücke hervortreten und die Reliefkomposition der Stütze stets als ein Ganzes gedacht sind. In drei Teile zerfielen, wie es bei europäischen Tempeln oft durch die Rahmung geschieht. Die Pfeiler und Architrave sind mit buddhistischen historischen Erzählungen, den symbolischen Darstellungen der drei letzten großen Wunder: Verkündigung, Erste Predigt und Erlösung durch Bodhi-Baum, Rad der Lehre und Stupa, ferner durch die Stupen und Bodhi-Bäume der sechs Vorgänger des Gautama und des kommenden Buddha Maitreya, durch Tierwallfahrten usw. geschmückt. Davon wird später die Rede sein.

Die von General Cunningham bei den Grabungen in Mathurā aufgefundenen Zaunpfeiler und anderen Reste eines dachantischen Stupa zeigen das gleiche Schmucksystem wie die anderen Railings. Jeder der gefundenen Pfeiler ist mit einer reich geschmückten nackten Frauengestalt im Hochrelief versehen, die auf einem Dämon ihrem Fahrzeuge steht und darüber sind in Medaillons die Büsten von je zwei Figuren: Mann und Frau, die trinkend oder in Liebesspielen begriffen sind. Dieser Steinzaun ist jünger als Barhut, wahrscheinlich 1. Jahrh. v. Chr. (Abbildungen bei V. A. Smith: *History of Fine Arts in India and Ceylon* S. 144 ff.).

Der Steinzaun von Amaravati, der 150–200 n. Chr. angesetzt wird, war der größte und das prächtigste bekannte Werk dieser Gruppe (Abb. 21). Mit einem 64 m Durchmesser und einem 700 m Umfang und 4 1/2 m Höhe war er zweimal so groß als der Railing von Barhut. Sein Bau war den oben beschriebenen Steinzäunen ähnlich, doch hatte er noch eine besondere Basis: älteren Datums an der hier die üblichen spärlichen Szenen von Tieren und Kindern ihren Platz fanden (Abb. 17). Die Pfeiler und Balken waren innen und außen mit Medaillons geschmückt, die nur geringen Zwischenräume an den ersteren mit Reliefs ausgefüllt. Die fast meter hohen Kopfbalken waren außen mit Kranzgewinden geschmückt, die hier von lebhaft ausschreitenden Männern getragen werden. Es sind Gewinde der gleichen Art, mit der man die Stüpen und andere religiöse Bauwerke sowie die Prozessionswagen schmücken pflegte, und die in Brinnahuse noch aus buntem Muscheln mit Bambusstreifen hergestellt werden. Innen reiheten sich figurale Szenen aneinander, und auch die zentralen Medaillons waren innen mit buddhistischen Legenden gefüllt. So war wie V. A. Smith bemerkt, der gesamte Zaun mit 16800 Quadratrass Oberflächen mit Reliefs bedeckt.

Literatur: In den Handbücher von James Fergusson: *History of Indian and Eastern Architecture*, revised and edited by J. Burgess and Phoebe Spence, London 1910, 2 vols. und Vincent A. Smith: *A History of Fine Arts in India and Ceylon*, Oxford 1911, ferner E. B. Havell: *The Ancient and Medieval Architecture of*



21 Zaunpfeiler vom Stupa in Amaravati

India, London 1915 und A Handbook of Indian art, London 1920 und A Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien (Hdbücher d. Museen, Berlin 1900) findet man Abschnitte über die Stambhas und Stüpen. Nahezu erschöpfend werden die Stüpen im Hdb von J Fergusson behandelt (hier zitiert H I E A.) Dort findet man auch die gesamte Spezialliteratur verzeichnet. Besonders verwiesen sei auf die Abschnitte Gandhāra Tope, Jalālābād Tope und (die Stüpen von) Mālikyāla, wo die nordindischen Stüpen, die hier nur gestreift wurden, eingehend behandelt sind. Die ersten photographischen Aufnahmen der Stüpen in Balkh und Kābul bei Niedermayer-Diez, Afghanistan (Leipzig: Hiesemann 1924). Von den Spezialwerken über Stüpen seien noch genannt: A Cunningham, The Bhilsa Tope (Sanchi) London 1854; A Cunningham, The Stūpa of Bharhut etc., London 1879; J Burgess, The Buddhist Stūpas of Amarāvati and Jaggayyapeta, London 1887; Sir John Marshall, The monuments of Sanchi (Archaeological Survey of India, Annual Report 1913—14); J Marshall, A guide to Sanchi; J Marshall, Excavations at Taxila (Arch. Surv., A R 1914—15); A Foucher, L'art Gréco-bouddhique du Gandhāra 3 vol., Paris 1905, 1918, 1922; A Foucher, The beginnings of Buddhist art and other Essays etc., Paris u. London 1913. Darin: Buddhist art in Java, S 204ff. über Boro-Budur, außerdem die ausführliche Beschreibung und Literaturliste bei K. W. J. Java Folkwang Verlag 1920.

#### 4. Tschaityahallen

Tschaitya (vom Stamme *chi* = aufhäufen) bedeutet ursprünglich Hügel, Tumulus, Stūpa, doch wurde der Name wegen der im Stūpa verehrten Reliquien auf alles Verehrnswürdige übertragen, also auf Bilder, Tempel, Gebäude, Bäume, ja Berge. Wir verstehen jedoch mit Fergusson unter Tschaityas im engeren Sinn die buddhistischen Hallen, in welchen Stüpen (oder Dāgabas) zur Verehrung aufgestellt waren. Da in diesem Fall der Stūpa das eigentliche Tschaitya ist, nennt man den Raum besser Tschaityahalle.

Die buddhistischen Tschaityahallen sind Längsräume mit apsidalem Abschluß, in dem ein Stūpa steht, der unter Gebeten umwallt wird. Die Tschaityas haben also große Ähnlichkeit mit unseren Kirchen, deren Hauptaltar (der ja ebenfalls umwallt wird) hier durch den Stūpa ersetzt ist.

Infolge der Umwandlung in brahmanische Tempel sind einige wenige alte buddhistische Tschaitya-Freibauten in Südindien bis heute stehen geblieben und geben wichtige Aufklärung über die älteste Gestalt dieses Bautypus, der in Nordindien nur noch durch Ausgrabungen nachgewiesen werden konnte (Sāntschī). Dagegen trotzten die in den Fels gehöhlten Tschaityas den Jahrhunderten und geben uns heute noch ein vollkommenes Bild dieses altertümlichen buddhistischen und auch von der brahmanischen Religion verwendeten Bautypus.

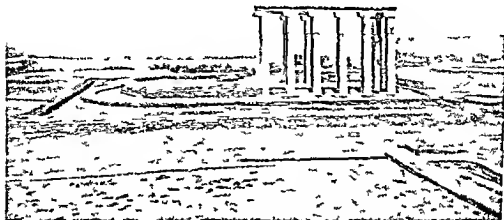
Die Felsentschaityas wurden nach dem Vorbild der aus dem Dorfhaus hervorgegangenen Tschaityahallen gebildet, deren Materialformen sie pietätvoll beibehielten. Von der Konstruktion dieser Holzhallen einfachster Art gibt heute noch der Eingang der Einsiedlergrotte von Lomas-Rischi im Höhlenbezirk von Bihār im alten Magadha (südlich von Pāina am Ganges) ein gutes Bild (Abb. 32). Diese Grotte gehört zu einer Gruppe von Höhlen der Adschivikasekte, die etwa 250—220 v. Chr., also in der Ashokazeit gebaut wurden. Das quer zum Eingang laufende Innere besteht aus einem schmucklosen, aus dem Stein gehauenen ca. 11 m langen, 6 m breiten Raum mit tonnenförmiger Decke. Am Ende der Halle führt ein schmales Tor in einen gewölbten kreisrunden Raum, gleich einem hohlen Stūpa. In der benachbarten, ähnlichen Sudamahöhle ist der Fels vor dem Eingang in diesen Hohlraum oben stützenartig gerundet, wohl um einen Stūpa anzudeuten (Abb. 28). Der alte Freibau war, wie die Torfront zeigt, aus Holzern, sich verjüngenden und etwas geböschten Pfosten errichtet, in die Pfetten eingefalzt wurden. Solche wurden auch an den Seiten als Stützen für das auffallend gebogene Dach und oberhalb des Rahmenwerkes eingezogen. Darüber liegt das aus drei Schichten gebildete Dach mit seinen stereotypen Sturmkurven. Vergleichen wir nun mit dieser so holznahen



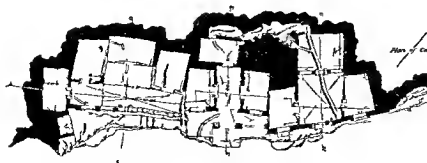
22 Fassade der Tschaityahalle in Kondani  
(Nach Burgess)

Torfassade die etwa hundert Jahre jüngeren großen Felsentschaityahallen so finden wir als Hauptmotiv ihrer Fassaden das riesenhafte aus der emporgehobenen Torlunette entstandene Fenster, das nun als einzige Lichtquelle für den großen Innenraum dient und sich von dem darunter liegenden Eingang der meist nochmals mit einem Bogen von gleicher Bildung überwölbt ist völlig emanzipiert hat (Abb 22). Und dieses Sonnenfenster altvedischen Ursprungs wird seiner esoterischen Symbolik wegen eines der beliebtesten Ornamente der Tschaityafassaden wie der religiösen Baukunst überhaupt. Die Struktur des Bogenfensters mit den zahlreichen Pfeilern gilt aber nur für den Torbogen über den sie sich nicht in das Innere der Halle fortsetzt wo in fast allen Tschaityas riesenhafte hölzerne Rippen in sehr gedrängter Folge eingezogen oder aus dem Stein gehauen sind die über allen Zweifel beweisen, daß das Dach nicht die Kopie eines gemauerten Gewölbes sondern einer bestimmten Holzkonstruktion ist die wir heute nicht mehr recht verstehen können (Fergusson Burgess H I E A I, S 145). Die typische Ausstattung des Inneren besteht aus den beiden Säulenreihen die sich hinter dem Stupa zusammenschließen also eine Kette bilden und durch ihre Kapitale und das darüber liegende Gebälk den Bildhauern Feld für reiche Betätigung boten ferner aus dem Stupa oder Dagaba der eben

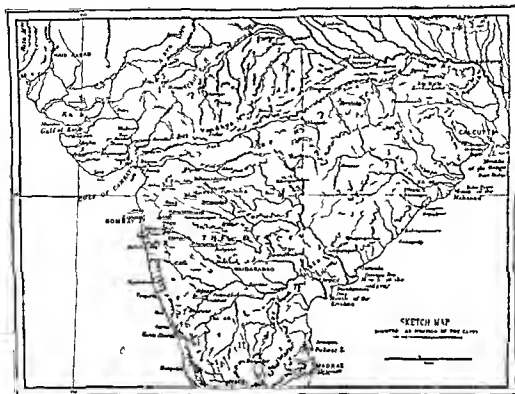




30 Restaurierte Ruine eines strukt von Tscha tys in Santsch  
(Pan Abb N 18)



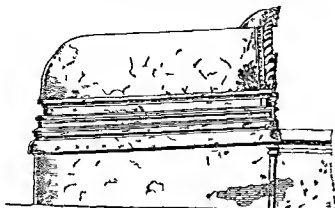
31 Felsenkloster in Guntupalle



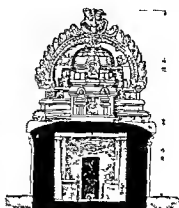
23 Karte von Indien mit den Höhlenbauten  
(Aus J. Göttsche: Ajanta)

falls zumeist reich ausgestattet und in jüngeren Bauten aus der Gupta- und Harschazeit mit großen Buddhastandbildern ausgestattet ist.

Havell hat die Entstehung dieser Baugestalt aus der Versammlungshalle der buddhistischen Gemeinde erklärt, die um einen Stupa ihre Meditationen und Beratungen machen mußte und daher wenigstens eine primitive Schutzhalle dafür benötigten. Dem einfachen Ritual der Hinayana-Schule genügte ein Strohdach als Schutz gegen Sonne und Regen. Notig war ferner ein Umgang um den Stupa für die vorgeschriebenen Umwandlungen. Für die Laiengemeinde wurde ein Korridor vorgesehen, in dem sie an den Andachtsübungen teilnehmen und die Umwandlung machen konnte, ohne die Priestergemeinde zu stören. Drei Tore vermittelten den Eingang in die Halle: ein Haupttor in das Kirchenschiff, das linke Seitentor den Eingang für die Laienprozession, das rechte deren Ausgang. (Die Prozession, *pralaksana*, mußte sich stets von links nach rechts bewegen.) Das Schiff war durch das Sonnenfenster über dem Haupteingang erleuchtet. Wie weit dieses Stupahaus in die indische Vergangenheit zurückreicht, wissen wir nicht; jedenfalls war erst die Evolution des Buddhismus in der Zeit Ashokas Grund genug, daraus einen Monumentalbau zu schaffen. Hatten sich bisher die Bettelmonche jährlich während der Regenzeit in natürlichen Felsenhöhlen getroffen, um die heilige Überlieferung zu studieren,



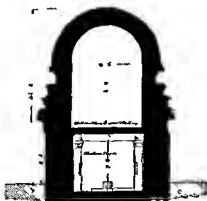
24 Aufsicht des Tschaitya Tempels in Tschazarla  
(Nach A. R. Madras 1917—19)



25 Schnitt des Tschaitya Tempels in Tschazarla

und zu pflegen, so mußten nunmehr, seit die indoarischen Fürstengeschlechter Mitglieder des Sangha wurden, entsprechende repräsentationsfähige Räume hergestellt werden, wofür jetzt auch die Mittel und die Macht vorhanden waren. So rekonstruiert Havell die Entstehung der Tschaityas (Hdb. of I. A., S. 46 ff.). Der Denkmalerbestand weist älteste freistehende Stupa hallen auf, welche nur einschiffig, ohne Säulen im Inneren waren. Auf die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit der altarischen Königshalle sei nur beiläufig hingewiesen.

Die ältesten noch stehenden Freibauten dieser Gruppe sind die ehemaligen Tschaityas von Ter und Tschazarla (Abb. 24). Das Tschaitya von Ter im Naldrug Distrikt Haiderabad besteht aus einer oblongen Halle mit apsidalem Abschluß aus großen Ziegeln erbaut, 9 m lang und 4 m breit. Das aus Ziegeln sorgfältig tonnengewölbte Dach erhebt sich bis zu 10 m über den Boden. Leider wird über die Konstruktion nichts gesagt (cf. Fergusson Burgess H. I. E. A., I, S. 126 m. Abb.). Die quadratische Vorhalle wurde vielleicht später angebaut, ist aber auch sehr alt. Sie ist nur 4 m hoch und hat ein flaches Holzdach von hölzernen Pfeilern getragen, mit Ziegeln überdeckt und mit Mörtel überzogen. Die Außenwände sind mit schlanken Pilastern gegliedert, die ein mehr gegliedertes Gesims tragen. Die Fassade des Tschaitya erhebt sich 6 Meter über das Dach der Halle und hat jetzt eine Nische mit einer Vischnufigur an Stelle des früheren Fensters. Wenn wir letzteres rekonstruieren, ergibt sich eine den Felsentchaityas ähnliche Fassade. Der ehemalige Stupa ist durch eine Vischnufigur ersetzt. Der jetzt dem Shiva Lingam geweihte Kapoteschvara Tempel, von Tschazarla im Kistnadi Distrikt bei Madras ist auch eine aus Ziegeln von auffälliger Größe erbaute Halle von 8 m Länge und 3 m Breite mit meterdicken Mauern. Das Dach ist gewölbt wie jenes in Ter, doch



26 Schnitt durch die Halle des Tschaitya Tempels in Tschazarla

ist die Wölbung durch eine auf wohl später eingezogenen Pilastern ruhende Holzdecke innen unsichtbar (cf. Annual Report of the Arch. Departm. South Circle Madras 1917/18). Zweifellos waren solche Hallen in der Blütezeit des Buddhismus in Indien zahlreich. Die Anzahl der nur mehr an den Fundamenten erkennbaren Ruinen, meißt sich mit dem Fortgang der Ausgrabungen. Die Grundmauern eines solchen Tschaitya in Guntupalle im Godavari Distrikt sind 18 m lang und 5 m breit, haben also ausgedehnte Maße (Abb. 29).

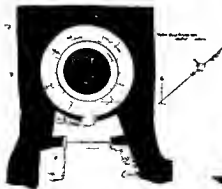
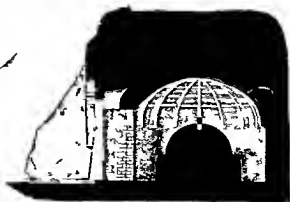
In Santschi hat nun Sir J. Marshall die Fundamente



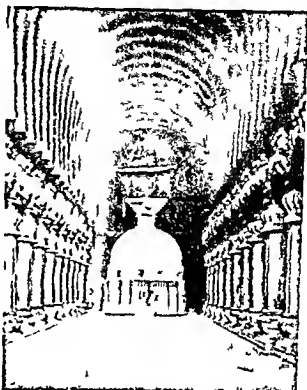
32 Lomas-Rschhöhle



33 Felsentschaitya in Guntupalle

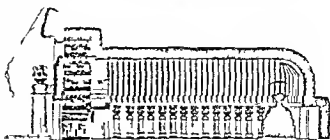
34 Tschal'tya in Guntupalle  
Grundriß35 Tschal'tya in Guntupalle Schnitt  
(Nach Arch. Surv. Madras A.R. 196/17)

Meter breit. Sehr merkwürdig ist die Wölbung. Das Dach ist gerippt wie ein Holzlach in dem sich die gekrümmten Rippen alle im Zentrum treffen oder wie das Rahmenwerk eines hölzernen Schirms. Den dieses Dach auch vorstellen dürfte. Wahrscheinlich reichte ursprünglich von der Spitze des Stüps bis zum Scheitel der Wölbung, so daß das Dach als Schirm markiert war. Der Schnitt beweist, daß die aus Holz gebauten freistehenden Rundschaltas dieser Art ein kuppelförmiges Dach hatten wie wir es auf dem bekannten Relief mit der Haarrelig vom Zaun in Barhut sehen (Abb. 19). Auch der Lingang dieses Felsenaltars in Guntupale ist jenem in Barhut gleich. In ihm ist dem üblichen Lotusbogen umrahmt. Und nicht nur die Balkenköpfe unter dem Bogen, sondern auch zwei andere strukturelle Figuren der Balken- oder Nagelköpfe in der Lönette wurden pietätvoll aus dem Stein ausgespart, um das geheiligte Holzmodell getreuenachzubilden. Die Bogenform des Tores ist altindisch und war an den Hütten der einheimischen Stämme z. B. der Todas in den Nilgiri allgemein. Verwendung der gleichzeitigen aber auch an den alten Dorfsteinen weshalb sie sakrosankt geworden war, um schließlich durch den rahmenden Kontur des Blattes der Ficus religiosa noch symbolisch verankert zu werden. Lotus, Felsenblatt und Sonne waren dann symbolisiert. Wie die ähnlichen Felsenaltars von Lomas Rishi und Suduma dürfte auch dieses aus der Ashokazeit (ca. 250 v. Chr.) stammen. Ein jüngerer Felsenaltars dieser Art wurde in Kondole auf Salselle bei Bombay gefunden, ebenfalls mit Felsenaltars verbunden (Arch. Surv. A. R. 1916/17). Neben diesen kleinen wohl nur für die Mönche bestimmten Rundschaltas repräsentieren die großen dreischiffigen Felsenaltars die buddhistische Kirche als Machrfaktor. Die älteste dieser großen Felsenhallen liegt in Bhajdschä vier Meilen südlich von Karli (Abb. in Burgess, Buddhist cave temples S. 7 u. Taf. 6 Fergusson Burgess H. I. C. A. I. 134). Der Bau ist wegen der hölzernen Bestandteile dererinst hatte von besonderem Interesse. Die einfachen Säulen ohne Kapitäl sind noch stark gebäckt. Die Frontmauer fehlt, weil sie aus Holz war. Ebenso fehlt das Holzgitter des großen Fensters, dessen Stirnseite auch mit Holz verkleidet war, wovon die Nagellöcher zeugen. Diese Holzger



36 Tschaltiyahalle in Karli  
(nach Barnett)

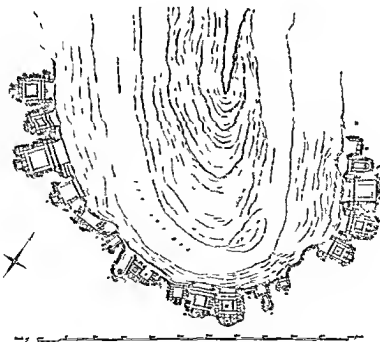
dererinst hatte von besonderem Interesse. Die einfachen Säulen ohne Kapitäl sind noch stark gebäckt. Die Frontmauer fehlt, weil sie aus Holz war. Ebenso fehlt das Holzgitter des großen Fensters, dessen Stirnseite auch mit Holz verkleidet war, wovon die Nagellöcher zeugen. Diese Holzger  
D es Indien.



37 Tschaltiyahalle in Karli Schnitt  
(nach Fergusson)



38. Ansicht der Schlucht von Adschantä mit den Höhlen II—XI  
(phot. Niedermayer D. 22)



39. Gesamtplan der Höhlen von Adschantä  
(Nach J. Burgess)



40 Eingang in Tschaltya X in Adschantā  
(phot. Niedermayer Dietz)



41 Dāgoba im Tschaltya XIX in Adschantā  
(phot. Niedermayer Dietz)

kleidung war wohl mit Schnitzereien geschmückt. Aus Holz sind ferner auch die gebogenen Dachsparren ohne Funktion.

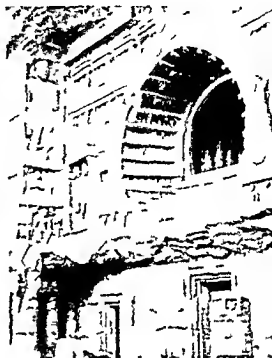
Eine noch unmittelbare Übertragung aus dem Holz in Stein zeigt die Tschaltjahalle von Kondānī zehn Meilen nw von Karlī (Abb. 22). Alle Formen, zumal die überhängenden Balkone und das Zaunornament, sind hier direkt von den Holzgestalten übernommen und die noch in situ befindlichen Holzbögen im großen Sonnenfenster sind ein getreues Ebenbild der Torfaltung von Lomas Rishi (Abb. 17) und beweisen die Richtigkeit der Ableitung. Wir müssen sie uns nach dem Muster der Toranas mit allem Reichtum an Schnitzereien ergänzen. Das Gewölbe wurde in Kondānī seiner hölzernen Rippen beraubt. Von den wenigen Skulpturen, die wenigstens in Resten erhalten sind, ist das an der Fassade links angebrachte Bildnis des Stitters dieses Tschaltya namens Balaka wohl die wichtigste. Leider ist das Gesicht zerstört (Abb. bei Burgess, Cave temples S. 9). Die Halle wird in das 2. Jahrh. v. Chr. datiert. Da hier die Stirnseite des großen Bogens nicht mehr mit Holz verkleidet war wie in Bhādscha, ist die letztgenannte Halle wahrscheinlich älter.

Die Tschaltjahalle der Höhlengruppe von Bedsā zehn Meilen südlich von Karlī zeigt bedeutende Fortschritte im steinmäßigen Aufbau. Die Frontmauer ist aus Stein, die Säulen stehen senkrecht. Der Fassadenschmuck ist aber noch ausschließlich aus Fenstern und Zäunen hergestellt, woraus sich eine noch frühe Datierung ergibt. Sie nimmt nun allmählich ab und verliert sich im 4.—5. Jahrh. n. Chr. völlig. Als nächst zu datierendes Tschaltya führt Burgess Nāsik am Ursprung des Godāvāri an. Seine Fassade ist sehr gut erhalten, auch sie noch aus Holzformen zusammengesetzt, aber ohne Holzbestandteile außer den hölzernen Wölbungsrippen, die herabgestürzt sind (Abb. bei V. A. Smith I c. S. 19). Diese Tschaltyas dürften nach Burgess in der hier gewählten Reihenfolge im 2. Jahrh. v. Chr. entstanden sein.

Der bekannteste, größte und schönste dieser Gruppe von Höhlentempeln ist die Tschaltjahalle von Karlī, die den Tschaltya-Stil in seiner reinsten Ausprägung zeigt. Trotz der zahlreichen Stifterinschriften auf den Säulen und an der Fassade hat sich kein Datum gefunden, so daß Burgess die Entstehung der Halle nur nach dem



42 Fassade des Tschalya IX in Adschantä  
(phot. Nedermayer-D e)



43 Fassade des Tschalya XXVI in Adschantä  
(phot. Nedermayer-D e)

St I um 80 v Chr bestimmen konnte. Die Halle war mit einer von zwei Säulen gestützten Frontmauer abgeschlossen, die jetzt größtenteils abgebrochen ist. Davor steht links eine gewucherte sechseckige mit vier Löwen gekrönte Säule, deren Gegenstück verschwunden ist. Hinter der Mauerfront, die ursprünglich mit einer hölzernen Galerie geschmückt war und die oben in eine Kolonnade aufgelöst ist, um das Licht durchzulassen, befindet sich die Eingangshalle, die unten wieder durch eine mit späteren Skulpturen geschmückte Mauer abgeschlossen ist, die nur drei kleine Einlaßtüre hat. Auf der Mauerterrasse befand sich eine Galerie für die Musikkapelle. Das offene große Bogenfenster ist wieder mit dem Toranabalkenwerk und zwar aus Tikhholz gefüllt. Die drei schiffige Tempelhalle ist schmaler als der Narthex. Die fünfzehn Säulen, die auf jeder Seite das Seitenschiff vom Hauptschiff scheiden, bestehen aus vasenartiger Basis, achteckigem Schaft, Lotuskapitel und skulptierter Krönung mit je zwei knelenden Elefanten, die zwei Devatās tragen, an der Hauptschiffseite und mit je einem Pferd und Tiger, die je eine Figur tragen, an der Rückseite. Dagegen sind die sieben Säulen hinter dem Stüpa einfache achteckige Pfeiler ohne Basis und Kapitäl. Die Wölbung ist mit den hier besonders starken und gut erhaltenen Holzrippen geschmückt. Der einfache Stüpa ist mit zwei Prozessionsterrassen mit Zäunen, mit dem Reliquienstein, siebenstufigen Aufsatz und hölzernem Schirm ausgestattet (Abb 36 u 37).

In Adschantä gibt es vier Tschalyas, wovon zwei Nr. X und IX aus dem 2.–1. Jahrh. v Chr. dagegen XIX vom Ende des 5. Jahrh. und XXVI um 600 v Chr. datieren. Die Anlage der Hallen erfolgte hier von den zentral gelegenen Hallen VIII–XVII als den Ältesten aus beiderseits radial bis Nr. I und XXIX (vgl. Plan Abb 39). Die Entwicklung dieser Anlage im Laufe des buddhistischen Jahrtausends der Indischen Kunstgeschichte (3. Jahrh. v Chr. bis 7. Jahrh. n Chr.) läßt sich daher hier unmittelbar ablesen. Die Älteste Tschalya Nr. X hat einfache achteckige Pfeiler ohne Basis und Kapitäl (Abb 40). Die Triforiumzone ist außergewöhnlich hoch und war ursprünglich mit Stuck überzogen und bemalt. Die Front war aus Holz (oder Ziegeln?) und ist verschwunden. Stüppen sind in die Wölbung der Seitenschiffe eingezogen, die Holzrippen



des Hauptschiffes sind verschwunden. Auch die Fassade von IX (Abb. 42) ist sehr verfallen, die Reste zeigen enge Verwandtschaft mit Nāsik. Alles Holzwerk ist verschwunden. Wandmalereien zierten auch hier das innere figurale Plastik fehlte in diesen beiden der alten Schule angehörigen Tschaityas gewiß seit jeher. (Die Buddhafiguren von IX sind jüngeren Datums.) Um so auffällender ist die große Rolle der figuralen Plastik in den beiden späteren Tschaityas XI und XXVI (Abb. 41, 43). Buddha sitzt oder steht nun überlebensgroß in der Nische des Dägaba und zahlreiche Buddhas zieren reihenweise die Fassade. Idolatrie ist an Stelle der ideoellen Religion der frühen Zeit getreten. Aus den einfachen Säulen sind reich verzierte Schäfte geworden und die Kapitelle im Tempel XXVI zeigen die nun zur vollen Ausbildung gelangte späte Bildung. Das ehrwürdige Lotuskapitäl wurde gleichsam auf den Kopf gestellt und erhielt eine Einschnürung, die es in zwei Teile teilt und topfartig macht. Durch enge Riefelung verzierlicht wird es mit je zwei Buddhasstatuetten, die wie Putten an einem Barockkaltar zu schweben scheinen, verziert und an Stelle des alten Querholzes mit adossierten Tieren sitzt jetzt eine mit dem buddhistischen Pārvāra geschmückte Kämpferplatte. Die frühere malerische Ausschmückung des Triforiumfrieses genügt dem prunksüchtigen Geschmack nicht mehr und wurde durch reich verzierte Reliefplastik mit „Tausend Buddhas“ ersetzt. Nur die Decke hat noch ihre althergebrachten Rippen beibehalten.

Von den noch wenig bekannten Tschaityas in den Höhlengruppen von Dschunnar, nördlich von Poona, sei hier nur die kreisrunde Höhle hervorgehoben, die im Schnitt den altchristlichen Zentralbauten gleicht. Ein Stūpa im Zentrum überkuppelt und von Säulen umstellt mit kreisrundem Seitenschiff (Abb. in Fergusson und Burgess I, S. 138). Ein solches Tschaitya finden wir u. a. als Freibau auf dem Relief der Haarreliquie in Bharhut und vielen anderen. Es war ein sehr verbreiteter Typus der indischen Architektur überhaupt.

Das Vishvakarma („Allerbauer“, Name des Baumeisters der Götter) Tschaitya in Elhāra gleicht im Inneren den beiden späten in Adschanta, denen es auch zeitlich gleich steht, hat jedoch eine abweichende Fassadenbildung ohne den großen Torbogen, sondern mit geteilter Lichtführung (Abb. 48).

Das von zwei Brüdern gestiftete Tschaitya auf der Insel Salsette, nördlich von Bombay, aus dem 2. Jahrh. n. Chr. ist eine schlechte Kopie von Kārlī, eine auffallende Ausnahme in Indien.

### 5. Vihāra und Sanghārāma

Vihāra (vom Stamme hr. = nehmen + vi (sc. Kalam) = hinbringen (die Zeit) heißt wörtlich ein Ort, wo man seine Zeit angenehm verbringt. Als solche Orte galten die Einsiedeleien sowohl wie die Klöster. Man nannte daher Vihāra die Hütte des Mönches sowohl wie das Haus eines Bildwerks, also eine Kapelle oder einen Tempel. Eine geschlossene Reihe von Vihāras in Gestalt von Zellen aber bilden ein sanghārāma (von sangha Gemeinde und ārāma Garten) oder Kloster, das aber gewöhnlich auch nur Vihāra genannt wird.

Die Gestalt der Vihāras ist sehr variabel; sie können runde, quadratische oder oblonge Gebäude mit Zeltdächern oder Kuppeln sein und sind als Kapellen gleichzeitig auch Tschaityas im weiteren Sinn. Da heute nur noch einige Vihāraruinen im nordwestlichen Indien, im alten Gandhāra im Swātāl und in Kaschmir stehen, können wir uns die beste Vorstellung davon aus den zahlreichen Darstellungen solcher Bauten auf den buddhistischen Reliefs machen.

Das ideale Planschema des Sanghārāma oder Klosters ist ein offener Hof mit ringsum gereihten Zellen, eine Anlage, die wahrscheinlich auf die Nomadensiedlung zurückgeht (cf. Diez, Islamische Baukunst in Chirāsān, Folkwang Verlag 1923, S. 82 ff.). Fundamente solcher Kloster, die im Tarimbecken und Gandharagebiet längst bekannt sind, wurden von Sir Marshall auch am Ruinenfeld von Santschi gefunden. Diese Sanghārāmas wurden neben den Tschaityas, deren Voraussetzung sie ja sind, auch aus dem Fels gehöhlt, wobei natürlich aus dem offenen Hofe eine geschlossene Halle mit Zellen ringsum entstand. Solche Anlagen wurden oft in mehreren Geschossen übereinander aus dem Fels gehauen (Abb. 45 und 47).

Die in Santschi aufgedeckten Klöster aus dem 4.—11. Jahrh. n. Chr. sind nach der Beschreibung Sir Marshalls alle nach dem gleichen Planschema gebaut. Sie bestehen aus einem viereckigen von Zellen umgebenen Hof mit einer von Säulen getragenen umlaufenden Veranda, einer erhöhten Plattform in der Mitte des Hofes und



44 Fassade des Felsenalles I in Adschantä  
(Nach Burgess)

manchmal mit einem dazugehörigen Raum außerhalb. Der Eingang führte durch ein mittleres Zimmer an einer der vier Seiten und war außen mit vorspringenden Pylonen flankiert. Das untere Geschloß war stets aus geschichtetem Stein ohne Mörtel gebaut, das obere hauptsächlich aus Holz aufgesetzt. Eine der spätesten Bauten in Santschï ist das mit einem Tempel verbundene Kloster 45 des Planes von Marshall (Abb. 46) aus dem 10.—11. Jahrh., errichtet auf den Fundamenten und mit teilweisem Einbau eines älteren Baues. Zum späteren Bau gehört die Tempelcella an der Ostseite des Vierecks zusammen mit der Plattform vor ihr und den Cellen und Verandas, die sie südlich und nördlich flankieren. Vom älteren Bau sind die Cellen an der Nord-, Süd- und Westseite des Vierecks und die Basen der drei Stäben im Hofe. Es scheint, daß an Stelle des späteren ein gleich angelegtes älteres Heiligtum gestanden hat. Das heute noch z. T. aufrecht stehende Sanktuarium ist von großem Interesse, weil dieser von Turfan her schon längst bekannte Typus nun auch im Mutterlande nachgewiesen ist und weil er späteren brahmanischen Tempeln ähnlich ist. Er besteht aus einem viereckigen Cellabau und ist gekrönt mit einer hohlen Spitze (Sikhara), dessen oberer Teil eingestürzt ist. Der Tempel steht auf einer erhöhten Terrasse und an drei Seiten läuft ein Prozessionspfad herum, der von hohen Mauern umgeben ist. Im Inneren der Cella stehen in den Ecken vier reich geschmückte Pilaster des 8.—9. Jahrh. und ein nicht dafür bestimmtes gewesenes älteres Buddhasandbild. Die Decke ist nach dem Prinzip der sich kreuzenden verjüngten Quadrate flach eingedeckt. Die Torfront und der Sockel der Terrasse sind reich mit Figuren und Ornamenten geschmückt.

Für die Klöster des Gandhāragabietes und der angrenzenden Norddistrikte Indiens sei auf Foucher, L'art Gréco-bouddhique du Gandhāra verwiesen. Die Klöster in Turfan wurden von A. Grünwedel, Id qutshahr und H. v. Le Coq, Chotscho behandelt.

Felsenklöster sind den z. T. oben beschriebenen westindischen Tschaityahallen in Bhādscha, Bodā, Adschantā, Nāsik, Pitalkhorā, Kondāni und Salsette angegliedert. In Kārl sind sie mehrstöckig, aber verfallen. Zahlreich sind sie in der Provinz Gudschērāt. Die Vihāras in Adschantā sind zeitlich nach J. Burgess (H. E. I. A. 188 ff.) folgendermaßen zu ordnen. Die zwei ältesten sind XII und XIII, beide ohne Deckenstützen als Nachbarn der beiden alten Tschaityas IX und X, beide vorchristlich. Die dazwischen befindliche Höhle XI

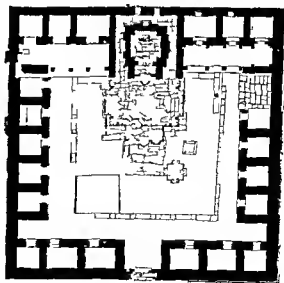
hal schon Mittelsäulen und auch sonst spätere Formen. An IX—XIII als Ausgangspunkt und ältesten Kern reihen sich 8 acht s w vierzehn Vihārahöhlen. Und zwar scheinen nach einer längeren Pause XIV—XX der Reihe nach und bald auch VIII—VI ausgehöhlt worden zu sein, endlich XXI—XXVI am einen und V—I am anderen Ende die zwei jüngsten und daher ornamentalreichsten Höhlen. Nr X wird als die älteste erkannt und zeitlich mit dem Zaun von Sāntschl gleich gesetzt, also I. Jahrh. v. Chr. und ihr stehen XII und XIII zeitlich nahe. Die drei nächsten XI, XIV und XV können nur in die drei nächsten Jahrhunderte ohne weitere zeitliche Differenzierung angesetzt werden und sind relativ unbedeutend. Dagegen erscheinen XVI und XVII als die schönsten

und auch durch ihre Malereien wichtigsten Vihāras in Indien. Nr XVI ist ein Saal von circa 20 m im Geviert mit zwanzig reich ornamentierten Säulen und reich geschmückter Decke. In Saal XVII ist wiederum die einfache holzmäßige Scheinkonstruktion der Decke auffallend. Beide Vihāras aber sind durch ihre Wandmalereien auf die wir später eingehen, von besonderer Wichtigkeit. Diese beiden Säle sind durch eine Inschrift in das Ende des 5. Jahrh. n. Chr. datiert und sind die fast einzigen großen Bauwerke aus der Guptazeit. Nr XVIII, XIX und XX folgen nach und dürften in der ersten Hälfte des 6. Jahrh. bis 550 n. Chr. entstanden sein. Dann scheinen in der anderen Richtung VIII, VII und VI gefolgt zu sein, da von VI zweistöckig, aber leider wegen der schlechten Beschaffenheit des Felsens sehr zerfallenen. Von den übrigen Sälen dieser altindischen Universität sollten IV und XXIV die prächtigsten werden, sind jedoch unvollendet, aber gerade deshalb für den Kunsthistoriker interessant.

In Elūra sind an das oben erwähnte Vishvakarma Tschaitya ein Vihāra angegliedert. Da von sind zwei dreistöckige Bauwerke. Vom letzten und größten, dem Thū Thū (Dreistöckwerk), geben Abb. 45 und 47 eine Vorstellung. Der Felsenbau wird zwischen 700—750 n. Chr. angesetzt und ist wohl unvollendet, weil seine Pfeiler zum größten Teil unverletzt geblieben sind, was kaum absichtliche Einschränkung war. Aus dem 14×33 m großen Vorhof gelangt man in eine Halle von 35×13 m im Geviert mit vierundzwanzig Pfeilern in drei Reihen und sechs Seitencellen; dahinter liegt eine kleinere Halle mit sechs Pfeilern. Das zweite Stockwerk enthält eine 35×35 m große Veranda mit acht Pfeilern und eine 36 m lange Halle mit vierundzwanzig



45. Thū Thū in Elūra  
(phot. Niedermayer D. et.)



46. Tempel 45 in Sāntschl  
(nach S. E. J. Narasimha I.)



47 Pfeilerschiff in der Halle des dritten Stockes  
im Thū Thāt in Ellūra  
(phot. Niedermayer-Diet)



48. Dagoba im Vishvakarma Tschaitya  
in Ellūra  
(phot. Niedermayer-Diet)

Pfeiler in drei Reihen. Die Halle des dritten Stockwerkes von 30x19,5 m im Overt und 4 m Höhe mit vierzig Pfeilern in fünf Reihen ist die schönste Grotte in Ellūra und macht einen grandiosen Eindruck. Der Buddha und buddhistische Heilige in verschiedenen Verkörperungen schmücken die Wände.

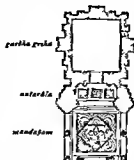
Literatur für Tschaitya Vihāra und Sanghārāma Fergusson and Burgess The cave temples of India (London 1893) J Burgess Report on the Buddhist Cave Temples and their Inscriptions (London 1893) — Fergusson-Burgess Hist. J E. A. 1910 — E. B Havell A handbook of Indian art 1920 — Ders The ancient and medieval architecture of India London 1915 — Foucher L'art grecobouddhique du Gandhara I Bd

## 6 Der indische Tempel

Das Hauptbemühen E. B. Havells, des genialen Verküunders und Erklärers der indischen Kunst, gilt der Betonung ihrer inneren Einheit auf Grund ihres indischen Ursprungs aus rein indischen Ideenkreisen. Leider hinderte ihn aber sein Hang zur Aufstellung kühner und beweisbarer Hypothesen, sowie gewisse dilettantische Ideen, die man vielleicht am besten als aryoman kennzeichnet, an der konsequenten Entwicklung und Durchführung seiner im Kern zweifellos richtigen Einstellung. So hoch er auf diesem Weg über die bisherige Behandlung der indischen Kunst emporgestiegen ist, so sehr gilt es, seinen meist bestechenden Ausführungen mit großer Vorsicht zu folgen und Wahrheit von Dichtung wohl zu scheiden.

So trifft Havells Hinweis auf das Dorfheiligtum als Ursprung des indischen Tempels sicher das Richtige und man fragt sich nur, warum er den Ursprung des Tempelturmes auswärts suchen

zu müssen glaubt, obwohl er ihn auch hier vorgebildet hatte finden können „Ebenso wie die Wurzel der indischen Religion im täglichen Leben des Volkes besser zu finden ist als in Dogmen oder religiösen Festen und Zeremonien, so müssen die Ableitungen der indischen Tempelbaukunst viel eher in den einfachen Tempelhütten des indischen Dorfes gesucht werden, wo indisches Leben auch heute noch seinen vollsten und charakteristisch



49 Typischer Plan des indischen Tempels

Glaubigen oder *mandapa* (Abb 19 u 49) Der Dorftempel ist von einem Zaun umgeben, um den geheiligten Boden zu bezeichnen. Später geschieht dies durch die Plattform des Tempels. War das Urbild eines solchen Dorftempels wiederum die Hütte eines weisen Asketen, woraus sich die Bezeichnung *kuti* oder Haus, die solche Tempel trugen, erklärt, so war das Vorbild des Mandapam die Versammlungshalle des Dorfes.

Die genannten Elemente waren also allen indischen Tempeln gemeinsam, wenn auch verschiedenen Variationen unterworfen. Das Mandapam konnte auch wegbreien, was bei kleineren Tempeln die Regel war, ebenso wie es bei großen Tempeln durch ein zweites und drittes vermehrt zu werden pflegte. Diese Hallen erhielten ihre besonderen Bezeichnungen je nach ihrer Stellung oder Funktion, Namen die meist mit den Provinzen wechselten.

Damit ist jedoch nur die horizontale Gliederung des typischen Tempels angegeben, nicht seine vertikale, seine Beturmung, deren Erforschung heute das Hauptproblem der indischen Baukunst bildet. Die Cella oder *garbhagriha* (Mutterleib, Schoß des Hauses) ist stets gekrönt mit einem turmartigen Aufbau, der in Nordindien *shikhara* heißt. Beide Teile zusammen, Cella und Turm, bilden ein Ganzes, das in Nord- und Mittelindien vorwiegend *bara deul*, in Südindien *vimana* (Gotteswagen) genannt wird. Mit *Vimana* pflegt man aber, zumal auch die *Shikharas* von Gotteswagen abgeleitet werden (vgl. S. 43) alle Cellatürme zu bezeichnen.

Neben diesen allen Hindutempeln gemeinsamen zwei Hauptteilen, dem *Bara Deul* oder *Vimana* und dem Mandapam tritt in Südindien eine dritte Hauptgestalt auf, das *Gopuram* (wortl. Kuhfestung) Stadt oder Tempeltor, ein pyramidalen Turmtypus von meist rechteckigem Grundriß, der durch seine oft gewaltige Höhe und vielfache Setzung in jeder Umfassungsmauer das weltlich sichtbare Wahrzeichen der südindischen Tempel bildet.

Diese Sonderbildung und die verschiedene Architektonik des südindischen und nordindischen Tempels, die in den völlig abweichenden Beturmungen ihren von weitem erkennbaren Ausdruck fand, führte zu einer Einteilung in Stile. Schon das *Mānasmūtra* braucht eine Einteilung der indischen Tempel in drei Klassen nach Maßgabe des Planes. Der viereckige Tempel heißt *Nāgara*, der achteckige *Drāviḍa*, der runde *Vesara*. Der Nāgaratempel, heißt es, herrsche in Āryāvarta vom Himalaya bis zum Vindhyagebirge, der Vesarastil zwischen dieser Gebirgskette und dem Krishnafluß in Dakṣiṇāpātha, Dekhan, der Drāvidastil endlich im Lande der Tamulen südlich vom Krishnafluß. Diese Einteilung hat keinerlei wissenschaftlichen Wert und ist für uns belanglos, wenn auch der Tempelstil in den drei genannten Bezirken verschieden ist. Die von Ferguson vorgenommene und seither fast allgemein gebrauchte Einteilung unterscheidet einen

sten Ausdruck findet als in den prächtigen Bauten, durch welche religiöse Parteigänger königlichen Geblutes die Suprematie ihres eigenen Kultes zu begründen suchten (Ancient and mediaeval architecture in India S. 34). Schon die einfachen Dorftempel der Reliefsbilder von Bharhut und Sāntschu weisen die Elemente jedes Hindu tempels auf, die Zella oder *garbhagriha* die Torhalle oder *antarala* und die Versammlungshalle der



50 Vothmodell einer  
Shikharatempelcella  
aus Sárnáth

nordindischen oder indoarischen, südindischen oder drāwdischen und einen Tschälukyastil am Dekhanplateau. Die Ausgrenzung dieser „Stile“ läßt den südlichen oder Drāwadatempel nur innerhalb der Tropen oder südlich von 23° nördlicher Breite, den indoarischen oder nordlichen nur nördlich des Wendekreises des Krebses sich ausbreiten, ausgenommen die westlichen und östlichen Küstenstriche während der Tschälukyastil besonders die westlichen Küstenstriche und Teile von Haiderābād einnimmt. Diese Einteilung ist zwar, grob genommen, topographisch richtig, wenn auch mit reichlichen Ausnahmen, ist aber weder von einem Gesichtspunkt aus hergestellt noch sonst befriedigend, vielmehr ihrer Oberflächlichkeit wegen irreführend. Trotzdem ermöglicht sie eine rasche, erste Orientierung und ist schwer ganz zu beseitigen, bevor keine bessere gefunden ist.

Havell wendet sich energisch gegen sie und verlangt von jedem, der die indische Kunst studieren will, zuerst reinen Tisch zu machen mit allen den Etiketten und Klassifizierungen, die von westlichen Archäologen vorgenommen wurden, „to mystify the subject“. „Die „Stile“ Ferrussons seien sie nun buddhistisch, dschainistisch und hinduistisch, oder indoarisch, tschalukisch und drawidisch unterschieden, sind durchaus mehr oder weniger historische falsche Klassifikationen und irreführend.“

Havell stellt diesen halb ethnographischen, halb historischen Einteilungen eine neue entgegen, indem er erklärt, es gibt nur einen indischen Tempel, der im altindischen Dorftempel und im Dorfhaus wurzelt, schon von der buddhistischen Religion aus gestaltet wird und allmählich mit der Differenzierung der beiden Hauptsekte zwei verschiedene Typen ausbildete, den Vischnu und den Shivatempel. Der nordliche Shikharatempel sei der Vischnutempel, der südliche Vimānatempel dem Shiva zugedacht. Daß der eine im Norden der andere im Süden vorherrsche, sei auf das Übergewicht der betreffenden Sekte im Zeitalter der Stilbildung zurückzuführen, die späteren Mischungen endlich hatten nichts zu sagen und seien kein Argument gegen diese Aufstellung.

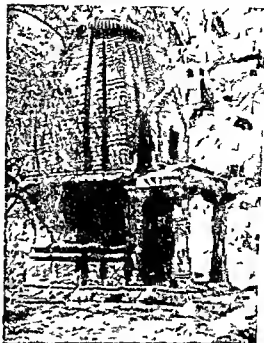
Der Vaischnavismus, erklärt Havell, war die Religion der Kschatrya oder Kriegerkaste, der Shivaismus die esoterische Religion der Brahmanen oder Priesterkaste. „Als die Hunnen, Araber, Turken und Mongolen mit Feuer und Schwert in Nordindien einbrachen, müssen Tausende friedfertiger Brahmanenmonche und Asketen, deren Kloster zerstört oder entweiht wurden, Zuflucht im Süden der Vindhjakette gesucht haben, die den Dekhan von Nordindien trennt. Die kriegerischen Kschatrya aber blieben zum Kampf für die arische Sache in Āryāvarta. So zeugen die Türme der Vaischnavatempel in Nordindien für den tapferen Kampf der Kschatrya für ihr heiliges Land, während die stolzen Pyramiden der südindischen Tempel Zeugen sind für die Ausbreitung der arischen Kultur unter den drāwdischen Rassen.“ (Handbook S. 77). Diese Hypothese ist zweifellos geistreich und bestechend und sie entbehrt auch nicht einer gewissen historischen Evidenz, wenn wir etwa an die Radschputen denken. Ihre Stichhaltigkeit kann sich erst durch die folgenden Ausführungen ergeben. Zunächst müssen wir in einer gesonderten Betrachtung und Gegenüberstellung von Shikhara und Vimāna weitere Klärung suchen.

### Shikhara und Vimāna

Der markante Unterschied zwischen dem nordindischen und dem südindischen Tempel liegt in der verschiedenen Gestaltung ihrer Cellaturme. Während das Shikhara des nordindischen Tempels ein steiler, meist vierseitiger Pfeiler ist, dessen Kanten sich in Kurven zur Spitze verjüngen (Abb 51), ist das südliche Vimāna eine Terrassenpyramide von drei bis vier, später bis zu zwölf und mehr Geschossen gekrönt mit einer stüpförmigen Kuppel (Abb 54).

Betrachten wir zunächst das Shikhara. Nach den Bauvorschriften des Matsyapurāṇa soll der Turm das Doppelte der Höhe der Cellawand betragen und aus vier Teilen bestehen, deren zwei untere zusammen *shukhānāsa* oder Papageienschnabel genannt werden, der dritte Teil heißt *vedikā* (geheiliger Ort, Altar), und der vierte besteht aus dem *Kantha* und *Amalāsara* (der reine Kern). Die Bezeichnung Papageienschnabel ergibt sich aus den Krummschnabelartigen, oben spitzten Vorsprüngen der vier Wände an den Typen älteren Stiles. Die Eingrenzung des *Vedikā* gegenüber dem vierten Teil geht aus dem Matsyapurāṇa nicht hervor. Der flachgedruckte kreisrunde Schlußstein wird allgemein *amalaka* genannt und trägt als vasenformigen Knauf das *amṛitakalasha*, „Taugefaß“. Das *Amalaka* erklärt Havell als die dem Shiva heilige Frucht des blauen Lotos. Diese Symbolik mag der Stein angenommen haben, sein Ursprung liegt aber, wie wir sehen werden, wo anders.

Die Ursprungsfrage des Shikhara überhaupt hat sich nun, wie bereits angedeutet wurde, zu einem der vielumstrittensten Probleme der indischen Baugeschichte ausgewachsen. Havell entgleiste bei seiner Ableitung vollständig, indem er, gewissen indoenglischen Hypothesen einer arischen Kultur in Mesopotamien folgend, die Kuppel und Konushäuser des bekannten, schon von Layard in Niniveh gefundenen Reliefs als Königsgraber und Tempel erklärt, die ersteren als Vorläufer der Stüpen mit Shiva, die letzteren shikharagekrönt als Bergtempel mit Vischnu in Verbindung bringt. Das Bemerkenswerteste daran ist, sagt Havell, daß die Nebeneinanderstellung von Vischnus Shikhara und Shivas Stupa, der Symbole von Leben und Tod, genau so im alten und mittelalterlichen Indien häufig ist (*Ancient and mediaeval architecture of India* S. 95 f.). Schwieriger als der Bau solcher Luftschlösser ist deren denkmalartige Verankerung. Man hat nämlich in Indien bisher Shikharas, die über das fünfte Jahr n. Chr. zurückreichen, nicht gefunden und fragt sich mit Recht, wie dies zu erklären sei, da wir doch so viele Stüpenreste haben. Havell weist auf die zahlreichen in Sarnāth gefundenen Modelle oder kleinen Votivshikharas hin, die jedoch auch nicht über die angegebene Zeit zurückreichen können. Der Turm über dem heiligen Platz in Bodhi Gayā ist trotz Havells optimistischer



51 Shikharatempel in Tachotian Marwar  
(Nach Havell Handbook)

Datierung laut Inschrift von den Birmanen im II. Jahrh. vollständig restauriert und seither immer wieder hergestellt worden (cf A. Cunninghams Mahabodhi). Übrigens beweist eine alte Plakette mit seinem Bild, daß er seit alters einen ganz abweichenden, wohl von Birma her importierten, vimānaartigen Typus repräsentierte, nicht den indischen Shikhara (Abb. in Rupam Nr. 10, S. 43).

Wir müssen in der Ursprungsfrage zweierlei unterscheiden, die Herkunft der Gestalt und ihre Bedeutung. Beides ist indisch, wenn auch von verschiedenen Seiten kommend. Die Gestalt des Shikhara, die pyramidale Häufung oder Krönung irgendeines Materials oder eines Baues ist eine Primitivform, die man bei allen Völkern finden kann. Schon der Heuschöber hat diese Form. Sie mag in frühesten Zeiten religiöse Bedeutungen angenommen haben, da sie ein primitives, aber ausdrucksvolles Denkmal darstellt. Bei einigen einheimischen Stämmen Indiens, wie bei den Todas in den Nilgiriketten finden wir nun tatsächlich heute noch die Tempelhütte mit einem Shikhara aus verschiedenem Material, meist wohl aus Stein (cf. Fedor Jagors Nachlaß herausg. v. A. Grünwedel, D. Reimer 1914, I Bd. Südindische Volksstämme, Abb. S. 33). Die Konusse dieser Tempel sind noch dazu mit einem flachen Stein gedeckt, der den Zweck hat, oben eine Öffnung zu decken, in der man Opfergaben verbirgt, die dem öffentlichen Anblick entzogen werden sollen. Ebenso hatten die Deckplatten des Shikhara Hohlräume für Getreide, Juwelen und Gold (cf. Ganguly Orissa, S. 175). Hier wurde also eine altindische Tradition im Stupa und Shikhara fortgesetzt! Daher auch die Heiligkeit der Spitzen als Vedit. Die Gestalt des Shikhara war also in Indien vorgebildet und zwar war sie nicht von den Indoariern mitgebracht, sondern aboriginal. Zwischen diesen aboriginalen Vorbildern und den Monumentalshikharas gab es jedoch noch eine Zwischenstufe, die für die Übernahme dieser Gestalt in die Monumentalbaukunst von ausschlaggebender Bedeutung gewesen zu sein scheint, nämlich den weitaus älteren Götterwagen. Darauf haben besonders Coomaraswamy in seinem Buche Arts and crafts of India and Ceylon und Simpson in seiner Studie „Origins and mutations in Indian and Eastern Architecture“ hingewiesen (Transactions of the Royal Society of Brit. Arch. Vol. VII N. 5). „Die Vertrautheit der alten Inder mit Wagen verschiedener Art und der zweifellose Einfluß, den diese auf die volkstümlichen Vorstellungen wegen ihrer weltlichen und rituellen Verwendung ausübten, kann nicht abgeleugnet werden. Wagenprozessionen scheinen schon in den Tagen Ashokas einen Teil der Feste gebildet zu haben. Im Artha Shastra wird der Vorstand des Wagenparks angewiesen, Götterwagen, Festwagen, Kriegswagen, Reisewagen, Wagen zur Ersturmung fester Plätze und Übungswagen zu bauen (Artha Shastra transl. by Prof. Shama shastri Ed. 1915, p. 175).“

Die Prozessionswagen hatten verschiedene Gestalt. Simpson zitiert eine Rāmāyanastelle, in der die Stadt Ayodhya ihrer vielen Tempel wegen mit einer Remise verglichen wird, wo die Götterwagen stehen. Und im II. Kap. dieses Epos, wo die Schmückung der Stadt für Rāmas Krönung beschrieben wird, heißt es: Es waren Fahnen aufgesteckt auf den Tempeln, die aussahen wie die Spitzen (shikharas) weißer Wolken und auf den Straßenvierungen, Heiligtümern und Wachtürmen Holzern, mit Chunnam weiß bestrichene und bunt bemalte Tempeltürme gab es also schon damals.

Diese Verse sind kaum jünger als 2. Jahrh. v. Chr. Sie sind eines der besten Argumente gegen Havells Ablehnung der Wagenhypothese mit dem Vorwand, daß „der Tempelwagen, auf welchem das Gotterbild in der Prozession herumgeführt wurde, in das Tempelritual nicht eingeführt werden konnte, bevor nicht das Gotterbild selbst ein Teil davon geworden war, also nicht vor den Jahrhunderten um Christi Geburt.“ „Es gibt kein Beispiel von Vimānas



die wie Rathas oder Wagen gebaut wurden vor dem zehnten Jahrhundert (Anc and med arch in India S 44) Gemeint sind jene Vimānas, die an der Basis steinerne Räder als Ornament angefügt bekommen, wie in Konārak Viṭṭhala (Abb 52), Tāḍpatr u s O Aber gerade diese sprechen, obwohl sie erst vom 10. Jahrh. an vorkommen, für diese Hypothese, wie ja auch die Rathas von Mavalipuram nicht umsonst wohl seit jeher diese volkstümliche Bezeichnung führen. Warum hatte man sonst auch die betürmte Cella *vimāna* genannt, die in den hi. Büchern mit *ratha* mehr oder weniger synonym ist? Die Grundbedeutung von *Vimāna* ist so etwas wie ein „Zeppelin der Alten Welt“, sagt S. Krishnaswami Aiyangar. Der Name wurde dem Cellaturm deshalb gegeben, weil er an die Vorstellung vom Götterwagen der Lüfte erinnerte. Auch diese Vorstellung von den in den Lüften herumkutschierenden Gottern ist ja eine interreligiöse und fast überall wurden sie auch so dargestellt.

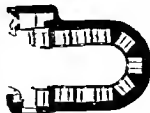


52 Sie ntwagen im Tempel von Viṭṭhala Viṣṇayanagar  
Basis und Hauptgeschoß aus einem Stück Granit. Turm aus Ziegeln  
die Räder sind beweglich. (Nach Ferguson Burgess)

Die Wagen wurden aus Bambus konstruiert, und dieses Material wurde ausschlaggebend für die Form des Shikharas wie für so viele Baugestalten in Indien.

Gurudas Sarkar, der alle diese Shikharaprobleme und Hypothesen zusammenfassend in einer Studie „Notes on the history of Shikharas“ (Rupam Nr. 10, 1922) mit vorbildlicher Objektivität behandelt hat, kommt zu dem Schluß, daß es sehr wahrscheinlich sei, daß die Shikharas der Āryavarta Tempel von den kurvilinearen Götterwagen abzuleiten sind, ebenso wie die Mandapas der Orissatempel nach dem Vorbild der südindischen Prozessionswagen des Tiruvadamudurtypus gebaut scheinen. „Die Hauptbedeutung der Vimānas aber, ihr höchster symbolischer Ausdruck“, fährt Sarkar fort, „scheint der Aufmerksamkeit der Spezialisten für indische Baukunst entgangen zu sein. Die Shikharas, die über den Cellas wie mythische Zeppeline stehen, weisen notwendig auf ihren ihnen angedichteten himmlischen Ursprung hin und betonen die Verbindung zwischen den menschlichen Anbetern und den himmlischen Gottheiten. Der Turm bezeichnet die Herabkunft der Gotter zur Erde mittels des fliegenden Wagens.“

und er bedeutet ferner, daß der Gläubige durch seine hingebende Frömmigkeit und sein religiöses Verdienst durch Erbauung des Tempels seinerzeit mittels des Shikhara die himmlischen Regionen erreichen wird. Daß im indischen Architekten diese Idee lebendig war, beweisen zwei Shikharatempel, in welchen der Symbolismus seinen streng esokhara an einem Tempel in Udaypur (cf Progress Rep West Circle 1905, p. 56) und am Dschaina Tempel in Rampur sind Dschainaheligen in ihren Zellen sitzend mit Shikharas als Vimanas (Fahrzeugen) himmelwärts fahrend dargestellt (Ann Rep Arch Surv 1907/08, Pl LXXXI, D D R Bhandarkar).

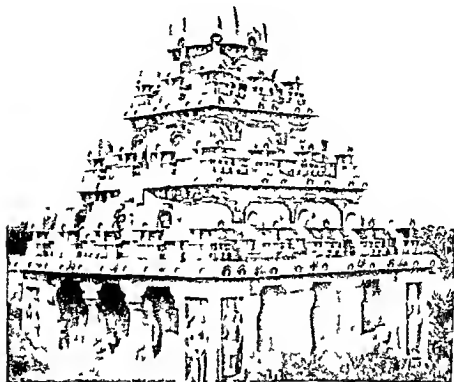


53 Plan des Felsenvihāra  
in Bedā  
(nach Ferguson Burget)

tenschen Charakter aufgegeben hat. Am Shikhara des Tempels in Tilasma, Mewar Distrikt in Gudscherat, genannt Taleshwara, steht unter dem Amalaka eine der Wand zugekehrte Figur mit herabhängendem Schwert zur Rechten. Sie stellt den König dar, der zum Himmel emporsteigt. Eine gleiche Figur steht an der gleichen Stelle des Shi-

Ebenso wie für das Shikhara mußte auch für den Cellaturm der südlichen Tempel, das Vimāna, die Herleitung vom Gotterwagen angenommen werden, zumal sie hier durch die alte populäre Benennung der monolithen Tempel in Mavalipuram seit jeher richtig erkannt war. Die Ableitung dieser Baugestalten von den mehrstöckigen buddhistischen Vihāras wird dadurch nicht beeinträchtigt. Hier wäre eine aus der Praxis hervorgegangene Baugestalt zu repräsentativ symbolischen Zwecken von den Prozessionswagen übernommen worden, um schließlich monumentalisiert zu werden. Auch dieser Typus hat sich in Nordindien, als dem Herde des Buddhismus und der ihm ablosenden Sekten ausgebildet und wurde von den nach Süden zurückweichenden Brahmanen in das Land der Tamulen gebracht. Ruinen solcher Shivatempel aus den ersten Jahrhunderten n. Chr. glaubt Dr. Fuhrer in Rampur, Rampur Distrikt bei Benares, gefunden zu haben. Ein zweistöckiger Shivatempel aus Ziegeln läßt noch seine erste Terrasse mit neun Zellen und die zweite mit sieben Zellen umgeben erkennen (Progress Rep Epigr. and Arch. Branches North Western Provinces and Oudh 1891—92, p. 2). Dagegen findet sich dort kein Shikhara. Ein Beweis für die Richtigkeit der Unterscheidung Havells in Shiva und Vishnutempel, die ursprünglich durch ihre Betimmung streng geschieden waren und erst später, je nach der Vorherrschaft der einen oder anderen Sekte beiden Göttern dienen.

Der Hinweis auf das Kloster als Vorbild der südlichen Vimānas wurde von verschiedenen Seiten gebracht, nur wurde stets das buddhistische Kloster als das einzig in Betracht kommende herangezogen, während Havell mit Recht betont, daß diese Kloster von allen Sekten benutzt wurden. Die ältesten erhaltenen Vimanas sind die so gestalteten Felsenbauten in Mavalipuram, insbesondere das Dhārmārādscha Ratha. Havell bezeichnet dieses und andere in seinen Abbildungen direkt als monolithische Modelle von mehrstöckigen Klöstern (Ancient and mediaeval Architecture of India Pl. XXIII). Er weist darauf hin, daß die Anordnung der Zellen im Viereck oder im Kreis um ein zentrales Tschaitya, das zumeist ein Stūpa war, sehr häufig ist. In Bedā gibt es sogar eine apsidale Felsenschaityahalle mit Zellen im Halbkreis, aber ohne Dāgoba in der Mitte (Abb. 53). Die Zellen dienten ursprünglich den Mönchen als Wohnung, später aber, wie in Bedā, für ihre Yogübungen, ihre Versenkungen, und endlich wurden sie Zellen für Götter, für die Aspekte oder Shaktis der obersten Gottheiten. Darum erklären sich wohl die fünf bis neun Zellen oder Kapellen, die häufig um die Hauptcella der süd- und mittelhindischen Tempel angeordnet sind, z. B. im Kailāsa von Ellōra. Wenn wir uns diese Entwicklung vor Augen



54 Dharmarajika Stupa in Mahavihara

halten und andererseits an die stufenweise Rangordnung in den indischen mehrstöckigen Universitäts Klostern denken die sowohl für Buddhisten wie für Brahmanen bestanden so kommen wir der symbolischen Bedeutung der Rathas von Mahavihara und der Vimānas überhaupt näher. Nach den Pālibüchern war die geistige Schulung der Theologen in sechs Stufen geteilt. Sobald die der ersten Stufe vorgeschriebenen Texte gemeistert waren wurden die Mönche von den täglichen mit der Notdurft des Lebens zusammenhängenden Beschäftigungen befreit. Hatten sie zwei Kurse absolviert, so wurde ihnen erlaubt in einem oberen 'moblierten Zimmer' zu wohnen. Die, welche Kenner von drei Teilen waren durften sich einen Diener aus den unteren Klassen vergönnen. Vierfache Meisterschaft gab den Mönchen das Recht auf Dienste seitens der Laienschüler die rene Menschen (*upasakas*) genannt wurden. Die Belohnung für Absolvierung der fünften Stufe war ein Elefantenzug. Der Mönch endlich welcher die vollständige Kenntnis aller sechs Abteilungen errungen hatte wurde zum Abt geweiht und erhielt eine Ehrengarde. Zweifellos war die Idee dieses gradweisen Aufstieges nicht ausschließlich buddhistisch, sondern basierte auf der scholastischen Tradition der vedischen Schulung (Havell I c S 84). Hsien Tsang und andere Pilger haben uns Beschreibungen solcher gelehrten Pflegestätten religiöser Wissenschaft wie Nalanda Taxila u. a. gegeben doch sie liegen alle in Ruinen.



57 Typus des Shikhara-Vishnu Tempels Tempel des Pataleshvara  
in Amarkantak  
(Nach Arch. Survey Bombay 1921)

gegenüber, der sich selbst wieder auf die z. T. überholten Datierungen Cunninghams stützt, ist Vorsicht geboten, bis die Bestätigungen seitens der neueren Untersuchungen vorliegen. Trotz dem gibt es viele Beweise und es unterliegt schon heute keinem Zweifel mehr, daß die Shikharaform schon in der Guptazeit ausgebildet und von allen Sekten verwendet wurde.

Auch in den südwestlich im Flußgebiet der Krishna gelegenen alten Kultorten Aihole und Pattadakal gibt es dachsteinartige und brahmanische Tempel,

die den buddhistischen Tschastyahallen nachgebaut sind und Shikharas aufgesetzt hatten. Da diese Bauten außerhalb des Guptaeinflusses stehen, sind ihre Turme ein besonders gewichtiger Beweis für den einheimischen Ursprung des Shikhara. Diese Tempel beweisen aber auch, wie man in der Frühzeit des Buddhismus ablosenden Brahmanismus unsicher tastend die Gestalt des neuen Tempels suchte, bis man sie — in Orissa (?) — unter günstigen Verhältnissen im 8—10 Jh. endgültig festlegte. In den Ruinen von Aihole und Pattadakal kann man alle die Phasen der Entwicklung vom 5 bis zum 14 Jh. studieren. Eine künftige monographische Bearbeitung dieser Tempelplätze dürfte viel Aufklärung bringen.

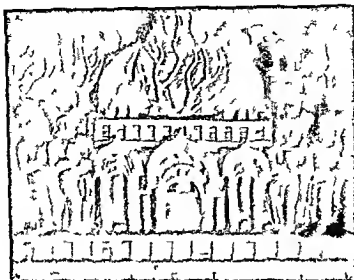
Vom 9—13 Jh. blüht der Aryavartastil des Shikharatempls. Er kulminiert in der Provinz Orissa in der „Black Pagode“ von Konarak und dem Mukteshvartempel in Bhubaneswar, die um die Bezeichnung „Jewel of Orissa“ wetteifern. Die Datierung der Orissatemple wurde und wird bis heute häufig zu früh angesetzt. Nach Smith reichen sie aus epigraphischen Gründen nicht über das 8 Jh. zurück und stammen aus dem 8—10 Jh. (Hist. of fine arts S. 191). Simpson bestimmt ihr Alter nach der Krümmung der Turme wie am Lingaradsch Tempel, der, wenn auch später als der Parashurameshvar, zweifellos eines der frühen Denkmäler der Orissa Turmkonstruktion ist. In der Khadschurähogruppe finden wir enge Verwandtschaft mit Orissa und keine Unsicherheit mehr in irgendeinem Teil. Jede Form ist bestimmt und endgültig, der Typ ist anerkannt. Die Dekoration ist reich und schon ausgearbeitet und setzt lange Erfahrung voraus (Simpson, l. c.). Zwischen dem 11—14 Jh. erreichte das Shikhara den Höhepunkt der Entwicklung und nahm seinen Siegeslauf über die Kolonialländer.

Wie die Stupas erscheinen auch die Shikharas in allen Größen von kleinen Votivtürmchen

angefangen bis zu den Riesentürmen der großen Pilgertempel. In mannigfaltigen sehr ansprechenden Variationen begegnet man ihnen in tausenden von Weg- und Dorfkapellen nur als beturmten Cellas mit kleinen oder ohne Vorhallen (Abb 57). Den Ansprüchen größerer Frequenz und Repräsentation der Residenztempel wurde man durch Anbau der Mandapas gerecht. Diese Tempelhallen wurden wohl auch für Durbars der Könige und in Dorftempeln für die Versammlungen der Dorfgemeinde benutzt. Beratungen und religiös philosophische Diskussionen konnten darin abgehalten werden. So schwankt auch diese Baugestalt je nach den bereitgestellten Mitteln und dem Zwecke zwischen kleinen, offenen Portiken und riesigen Säulenhallen, die mit allem Prunk plastischer Ornamentik ausgestattet wurden.

Eine der ältesten Kultstätten Indiens, die von den Zerstörungen durch die Eroberungsvölker verschont blieben, ist Bhuvanesvar, die Hauptstadt des Königreiches Orissa, des Kalinga Ashokas. Gleich Benares ist diese Stadt ein Sitz der Götter, ein Tirth oder Pilgerort, umkreist von einem Pilgerprozessionspfad und angefüllt mit hunderten von Tempeln. Ihr Name „Herr der Welt“ bekundet die alte Bestimmung der Stadt als Herrschersitz und die Tempel sind fast alle mit dem königlichen Shikhara gekrönt und haben das orthodoxe Aussehen des sonnenwärts gerichteten Vischnutempels, obwohl oft auch Shiva der verehrte Gott ist. Der größte Tempel von Bhuvanesvar ist der Große Lingaradscha. Er bestand ursprünglich wie alle Orissatempel nur aus dem hier so genannten Baradeul (der Statte des Tempels = Cella) und dem Dschagamohana, der Versammlungshalle, doch wurden später noch zwei Mandapas angebaut. Er ist aus dem heimischen Lateritstein ohne Bindemittel sorgfältig gebaut und sein Shikhara (Abb in Fergusson Burgess II 101 und Havell Handbook Pl. XIV A) zeichnet sich durch monumentale Einfachheit und Größe aus, die ihn zu einem der größten Bauwerke Indiens stempeln. Dem Widerspruch zwischen der brahmanischen Datierung ins 7. Jh. und der stilistisch dem 9–10. Jh. angehörenden äußeren Erscheinung brachte Havell zur Annahme, daß auch hier später eine zweite Ummantelung bzw. Vergrößerung stattgefunden habe, wie sie z. B. am Großen Stupa in Santschi festgestellt wurde. Von den zahlreichen anderen Tempeln in Bhuvanesvar gilt der Parashurameshvara, ein Shivalingamtempel, als der älteste aus dem 8–9. Jh. stammend. Sein Mandapam hat eine von den typischen Orissahallen abweichende Gestalt mit Doppeldach, durch dessen Zwischenraum Licht einströmt (Abb Fergusson Burgess I I E A II, 96). Mit dem prachtvoll skulptierten Baradeul dieses Tempels wetteifert der aus Sandstein gebaute Mukteshvara Tempel aus dem 6–7. Jh., den Burgess als die Perle unter den Orissatempeln bezeichnet und von dem die folgende eingehende Beschreibung von St. Kramarsch eine anschauliche Vorstellung vermitteln möge (Abb 58).

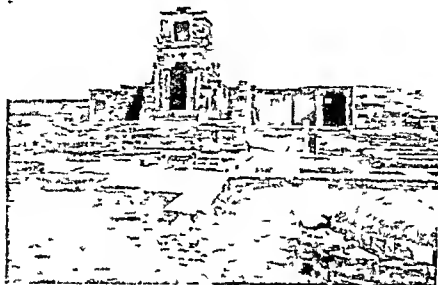
Das Heiligtum, eine kubische Zelle, ist von einem Turmbau überdacht, dessen horizontale Stünischichten im Inneren treppenartig ansteigen, während das Äußere jene breit ansteigende Kurvatur erhält, die für den Turm (Shkhara) der nordlichen Hälfte Indiens so bezeichnend ist. Die starken Mauern der Cella gliedern sich auf jeder Seite in fünf breite Pfeilervorlagen, die Dicke der Mauern entspricht der Länge des Eckpfeilers. Die Kurvatur des Turmes und die Fünfzahl der Pfeiler (ein Mittelpfeiler, *Rāhāpāra* zwei Eckpfeiler *Konaḥpāgas* zwei Mittelpfeiler *Anarhāpāgas*) machen ihn zum *Rakha pancharatha Deul*. Seine fünfliche Vertikalgliederung wird auf mannigfaltigste von horizontalen Bändern gebrochen. Das unterste ist die Terrasse, auf der der Bau aufsteht, sie begleitet seine Vor- und Rücksprünge und unterstreicht sie mit massivem Akzent. Die Mauer des Cellakubus (*bāda*) besteht im Mukteshvara Tempel aus einem Sockel (*paṭhāga*), dessen fünf Teile ein Kyma rectum + Kyma reversum (*ākura*) ein vasenförmiges Profil (*kumbha*) ein Kyma rectum (*pada*) ein anderes mit abgerundeten Kanten und schließlich ein letztes (*basanta*) ist, und dem unmittelbar der figurrengeschmückte Teil der Cellawand (*ganakha*) aufricht. In ihm sind Nischen für die Dikpālas, die Gottheiten der Weltrichtungen ausgespart, während die Pfeiler selbst die Gestalten von Devis (Göttinnen) tragen. Ein reich profilierter Mauerstreifen (*bārandī*) trennt mit tiefendunkler Einschnürung darüber den Cellakubus (*bāda*) vom Turm (*shkha*, *rakha*) der sich kurz nach



55 Relief des Baumheiligtums zu Bodhi Gayā vom Stūpa in Bharhut

Hüen Tsang sah in Nālanda vierstöckige Häuser der Mönche mit drachengeschmückten Pfeilern und mit Balkenwerk, das in allen Regenbogenfarben strahlte, mit jadegeschmückten Säulen rot bemalt und reich geschnitzt, und Balustraden aus geschnitztem Gitterwerk. Die Dächer waren mit glasernen Ziegeln von leuchtenden Farben gedeckt, die sich durch Reflex vervielfachten und stets neue Effekte hervorbrachten.

Wir können mit Havell annehmen, daß Felsenbauten wie das Dharmaradscha Ratha in Mavalipuram (Abb. 54) mehr oder weniger freie Modelle solcher Bauten sind, wobei wir es dahingestellt lassen müssen, ob die Vermittlung direkt oder durch Gotterwagen solcher Art stattgefunden hat. Freistehende aus dem Felsen gehauene Tempel hatten stets strukturelle Vorbilder, wie es überzeugend auch der Kailasa von Ellora zeigt und als Vorbilder für solche kostspieligen Ewigkeitsbauten kamen wohl nur weit verbreitete religiöse Bautypen in Betracht. Fertige Typen, die schon außerhalb der rein gestaltlichen Entwicklung standen und für die jedes Detail vorschrittsmäßig festgelegt war, nur so konnte die unvergängliche Schönheit eines Dharmaradscha Ratha zustande kommen. Solche fertige Typen, die mehr auf Symmetrie und Zahlensymbolik hin durchgebildet als für den praktischen Gebrauch bestimmt waren, konnten wohl nur im Gotterwagenbau sich ausgebildet haben. Vom ursprünglichen Aussehen solcher Tschanyaklöster gibt uns jedoch das Bodhi-Baumheiligtum der Bharhutreliefs auf das Havell hinweist, eine gute Andeutung (Abb. 55). In Nordindien sind nach Havells Ansicht die mehr kuppeligen Moscheen und Grabbauten der Muhammedaner die Nachkommen dieser älteren Klöster. Der Päntschratna oder Fünf-Juwelen-Tempel, von dem der Plan des Tadsch Mahal (Abb. in Burgers Hdbch. Diez Kunst d. islam. Völker Taf. IV) übernommen ist, war wahrscheinlich ein kleines Kloster mit Veranda rings um die Zelle, die das Tschaitya (im Sinne von Reliquie) oder Bild enthielt und mit einem Yogisitz in jeder der vier Ecken. Und ein Navaratna oder Neun-Juwelen-Tempel war ein ähnliches Kloster mit zwei Stockwerken (Havell, c. S. 84).



56. Buddhistischer Shikharatempel mit Vihara in Santschi  
(nach J. Marshall, Plan v. Santschi 45)

Es scheint mir, daß wir der Wahrheit des Ursprunges des Vimāna am nächsten kommen wenn wir im Sinne der obigen Ausführungen eine Fusion der Hypothese Havells und anderer also der Ableitung vom mehrstöckigen indischen Kloster mit jener vom Götterwagen der nach dem Vorbilde solcher Klöster gebaut wurde nahelegen

#### a Der Shikhara Vischnu Tempel

Die Geschichte des Shikharatempels ist erst in allmählicher Aufklärung begriffen und soll hier nur mit wenigen Worten skizziert werden bevor wir zur Beschreibung einiger typischer Denkmäler übergehen. Der Tempel der Guptazeit in Eran Bhuksar Udaygiri Tigowa Deogarh und Natschna Kuthara waren aus Stein gebaut und in den ältesten dieser Ruinen deutet die quadratische Gestalt und die strenge Einfachheit auf die Felsentempel als ihr Vorbild (Sarkar l. c.). In Udaygiri und Natschna Kuthara (bei Dschaso C. 1.) sehen einzelne strukturelle Tempel den Felsentempeln nachgemacht besonders im äußeren Skulpturenschmuck. In Natschna steht aber auch ein Guptaempel des Tschaturmukha Mahādeva (Viergesichtigen Shiva oder Brahma) der zur Zeit, als Cunningham ihn sah und beschrieb einen fast 40 Fuß hohen Turm mit leicht gekrümmten Seiten hatte (Progr. Rep. S. W. Circle 1919 p. 61 m. Abb. von R. D. Banerjee). Ein ähnlicher Shikharatempel steht in Deogarh doch ist der Turm schon eingestürzt. In der Datierung schwankt man zwischen 5—7 Jh. Außer diesen Denkmälern beweisen epigraphische Funde und ein Tonsiegelfragment mit Shikhara aus Parhati (Abb. Rupam Nr. 10 l. c.) daß das Shikhara in der Guptazeit mindestens seit dem 5 Jh. schon verbreitet war. Ihre einstigen Standplätze offenbaren sich durch Trümmer der Amalakaplatzen. Diesen Aufstellungen G. Sarkars



57 Typus des Shikhara Vishnu Tempels Tempel des Pataleshvara  
in Amarkantak  
(Nach Arch. Survey Bombay 1921)

gegenüber, der sich selbst wieder auf die z T überholten Datierungen

Cunninghams stützt, ist Vorsicht geboten, bis die Bestatigungen seitens der neueren Untersuchungen vorliegen. Trotz dem gibt es viele Beweise und es unterliegt schon heute keinem Zweifel mehr, daß die Shikharaform schon in der Guptazeit ausgebildet und von allen Sekten verwendet wurde.

Auch in den süd westlich im Flußgebiet der Krishna gelegenen alten Kultorten Athole und Pattadakal gibt es dschaimistische und brahmanische Tempel,

die den buddhistischen Tschartyahallen nachgebaut sind und Shikharas aufgesetzt hatten. Da diese Bauten außerhalb des Guptaeinflusses stehen, sind ihre Türme ein besonders gewichtiger Beweis für den einheimischen Ursprung des Shikhara. Diese Tempel beweisen aber auch, wie man in der Frühzeit des den Buddhismus ablosenden Brahmanismus unsicher tastend die Gestalt des neuen Tempels suchte, bis man sie — in Orissa (?) — unter günstigen Verhältnissen im 8—10 Jh. endgültig festlegte. In den Ruinen von Athole und Pattadakal kann man alle die Phasen der Entwicklung vom 5 bis zum 14 Jh. studieren. Eine künftige monographische Bearbeitung dieser Tempelplätze dürfte viel Aufklärung bringen.

Vom 9—13 Jh. blüht der Aryāvartastil des Shikharatempels. Er kulminiert in der Provinz Orissa in der „Black Pagode“ von Konarak und dem Mukteshwartempel in Bhuvaneshvar, die um die Bezeichnung „Jewel of Orissan art“ wetteifern. Die Datierung der Orissatempel wurde und wird bis heute häufig zu früh angesetzt. Nach Smith reichen sie aus epigraphischen Gründen nicht über das 8 Jh. zurück und stammen aus dem 8—10 Jh. (Hist. of fine arts S 191). Simpson bestimmt ihr Alter nach der Krümmung der Türme. In Tempeln früheren Datums beginnt die Krümmung meist an der Spitze, wie am Lingarādsch Tempel, der, wenn auch später als der Parashurameshvar, zweifellos eines der frühen Denkmäler der Orissa Turmkonstruktion ist. In der Khadschurahogruppe finden wir enge Verwandtschaft mit Orissa, und keine Unsicherheit mehr in irgendeinem Teil. „Jede Form ist bestimmt und endgültig der Typ ist anerkannt. Die Dekoration ist reich und schon ausgearbeitet und setzt lange Erfahrung voraus“ (Simpson, l c). Zwischen dem 11—14 Jh. erreichte das Shikhara den Höhepunkt der Entwicklung und nahm seinen Siegeslauf über die Kolonnalländer.

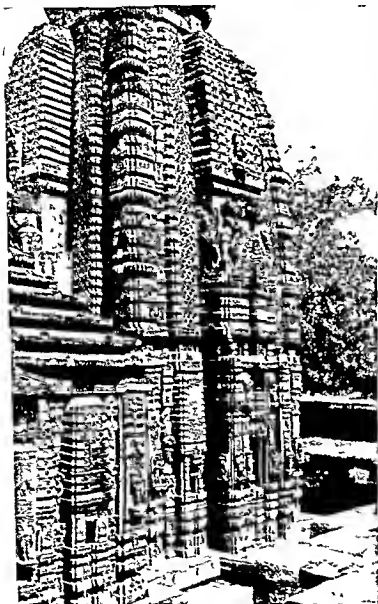
Wie die Stupas erscheint auch die Shikharas in allen Größen von kleinen Votivtürmchen



angefangen bis zu den Riesentürmen der großen Pilgertempel. In mannigfaltigen sehr ansprechenden Variationen begegnet man ihnen in tausenden von Weg- und Dorfkapellen nur als betürmten Cellas mit kleinen oder ohne Vorhallen (Abb 57). Den Ansprüchen größerer Frequenz und Repräsentation der Residenztempel wurde man durch Anbau der Mandapas gerecht. Diese Tempelhallen wurden wohl auch für Durbars der Könige und in Dorftempeln für die Versammlungen der Dorfgemeinde benutzt. Beratungen und religiös philosophische Diskussionen konnten darin abgehalten werden. So schwankt auch diese Baugestalt je nach den bereitgestellten Mitteln und dem Zwecke zwischen kleinen, offenen Portiken und riesigen Säulenhallen, die mit allem Prunk plastischer Ornamentik ausgestattet wurden.

Eine der ältesten Kultstätten Indiens, die von den Zerstörungen durch die Eroberungsvölker verschont blieben, ist Bhuvaneshvar, die Hauptstadt des Königreiches Orissa, des Kalinga Ashokas. Gleich Benares ist diese Stadt ein Sitz der Gotter, ein Tirth oder Pilgertort, umkreist von einem Pilgerprozessionspfad und angefüllt mit hundert von Tempeln. Ihr Name „Herr der Welt“ bekundet die alte Bestimmung der Stadt als Herrschersitz und die Tempel sind fast alle mit dem königlichen Shikhara gekrönt und haben das orthodoxe Aussehen des sonnenwärts gerichteten Vischnutempels, obwohl oft auch Shiva der verehrte Gott ist. Der größte Tempel von Bhuvaneshvar ist der Große Lingarādscha. Er bestand ursprünglich wie alle Orissatempel nur aus dem hier so genannten Baradeul (der Stätte des Tempels = Cella) und dem Dschagamohana, der Versammlungshalle, doch wurden später noch zwei Mandapas angebaut. Er ist aus dem heimischen Lateritstein ohne Bindemittel sorgfältig gebaut und sein Shikhara (Abb in Fergusson-Burgess II 101 und Havell Handbook Pl XIV A) zeichnet sich durch monumentale Einfachheit und Größe aus, die ihn zu einem der größten Bauwerke Indiens stempeln. Den Widerspruch zwischen der brahmanischen Datierung ins 7. Jh. und der stilistisch dem 9.—10. Jh. angehörenden äußeren Erscheinung brachte Havell zur Annahme, daß auch hier später eine zweite Ummantelung bzw. Vergrößerung stattgefunden habe, wie sie z. B. am Großen Stupa in Sāntschī festgestellt wurde. Von den zahlreichen anderen Tempeln in Bhuvaneshvar gilt der Parashurāmeshvara, ein Shivalingamtempel, als der älteste, aus dem 8.—9. Jh. stammend, sein Mandapam hat eine von den typischen Orissahallen abweichende Gestalt mit Doppeldach, durch dessen Zwischenraum Licht einströmt (Abb Fergusson-Burgess H 1 E A 11, 96). Mit dem prachtvoll skulptierten Baradeul dieses Tempels wetteifert der aus Sandstein gebaute Mukteshvara Tempel aus dem 6.—7. Jh., den Burgess als die Perle unter den Orissatempeln bezeichnet und von dem die folgende eingehende Beschreibung von St. Kramrich eine anschauliche Vorstellung vermitteln möge (Abb 58).

„Das Heiligtum eine kubische Zelle ist von einem Turmbau überdacht dessen horizontale Steinschichten im Inneren treppenartig ansteigen, während das Äußere jene breit ansteigende Kurvature erhält die für den Turm (Shikhara) der nördlichen Hälfte Indiens so bezeichnend ist. Die starken Mauern der Cella gliedern sich auf jeder Seite in fünf breite Pfeilervorlagen die Dicke der Mauern entspricht der Länge des Eckpfeilers. Die Kurvature des Turmes und die Fünfzahl der Pfeiler (ein Mittelpfeiler *Rāhapāga* zwei Eckpfeiler *Konakpāgas* zwei Mittelpfeiler *Anantakpāgas*) machen ihn zum *Ashtakumbhakar* Stupa. Seine künstliche Vertikallinienführung wird aus der mannigfaltigsten von horizontalen Bändern gebrochen. Das unterste ist die Terrasse auf der der Bau aufsteht sie begleitet seine Vor- und Rücksprünge und unterstreicht sie mit massivem Akzent. Die Mauer des Cellakubus (*bāda*) besteht im Mukteshvara Tempel aus einem Sockel (*paśāḍga*) dessen fünf Teile ein Kyma rectum (= Kyma reversum (*khura*) ein vasentörmiges Profil (*kumbha*) ein Kyma rectum (*paśa*) ein anderes mit abgerundeten Kanten und schließlich ein letztes (*basanta*) ist, auf dem unmittelbar der figurgeschmückte Teil der Cella wand (*garbhā*) aufruhet. In ihm sind Nischen für die *Dakpālas* die Gottheiten der Weltrichtungen ausgespart, während die Pfeiler selbst die Gestalten von *Devis* (Göttinnen) tragen. Ein reich profilierter Mauerstreifen (*dārāṇḍi*) trennt mit tiefendunkler Einschnürung darüber den Cellakubus (*bāda*) vom Turm (*rekha rathaka*) der sich kurz nach

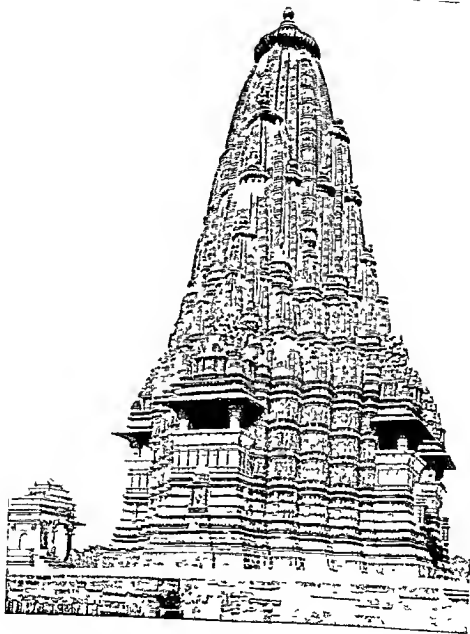


58 Südliche Teilansicht des Mukteshvara Tempels  
in Bhuvanesvar (Phot. Johnston & Hoffmann Calcutta)

gesamten Länge nach überzieht sondern sich auch am oberen Teil des breiten Mittelpfeilers (Rāhāpāga) und an den Wänden der Pilgerhalle breit macht, ist ein Geniesel ohne Ende, in das sich verjüngende konzentrische Kreise

oben verjüngt, so daß die letzte Steinschicht (*śad ehaḥā*) gerade die Hälfte des Cella-vierecks ausmacht. Darüber schnürt ein Hals (*h ki*) das wuchtige Aufdrängen der vierkantigen Mauerpfeiler zur Rundform ein, die ihren Schlußstein (*amka sūḥ*) in eine Steinkappe (*karpurī*) mit einem topfförmigen Aufsatz (*ka-lāḥ*) sich verjüngen und enden läßt, der den Dreizack, wenn es ein Shiva-Tempel ist, das Wurfrad im Fall eines Vishnupfils trägt. Die Versammlungshalle der Püger, Dschagamohana die der Cella im Westen vorgelagert ist, stellt den Typus des *Pada Deni* dar, denn das pyramidenförmige Dach wird von wagrechten Steinlagen gebildet (*vidas*) deren freie Enden mit leicht gekrümmten Oberflächen stufenförmig übereinander vorspringen.

Die wuchtigen Licht- und Schattenmassen der architektonischen Horizontalauflistung werden von vertikal facettierten Kanten, im Tiefendunkel gehaltenen vertikal verlaufenden Mustern und dem plastischen Reliefum einer Welt, die Gott und Grotteske vor Blüthenwinden setzt in ständig wechselnde Beziehung gebracht. Das im Schrägschnitt in Steinpaneele eingelangene Blätter- und Blüthenmotive und geometrische Muster ohne Ende im Tiefendunkel bilden oft nur die untere Schicht, über der breite Kirtimukhas (Löwenfratzen) überschaugliche Portenketten rechts und links hinrieseln lassen. Das führende Muster aber, das nicht allein die beiden den Mittelpfeiler flankierenden Anarthapāgas fast der



tief eingeböhrt haben und dessen spitzbogiger äußerster Umkreis an jene Fenster erinnert, die den buddhistischen Felsentempeln riesenhafte dunkle Augen waren. Das Muster erscheint in verschiedener Fassung an Rekha Deul und Dschagamohana als Flächenüberzug, während einzelne dieser Fensteraugen die Mitte der Eckpfeiler (Konakpāgas) betonen und im allgemeinen die diskrete Rolle von Mittelgliedern und Abschlüssen spielen. Ein anderes oft benutztes Architekturmotiv ist die tiefbuchtartige Form des Schlußsteines, die in regelmäßiger Wiederkehr die Konakpāgas in Stockwerke (bhūmis) gliedert.

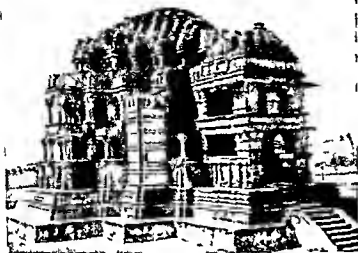
Das Fenstermuster erhält seine reichste Gestalt in der Mitte des Mittelpfeilers, wo es die offene Lotusblüte im innersten Kreis und fliegende Luftgeister herum umfaßt, während es selbst sich aus dem offenen Maul der vollplastischen Kirtimukha zu ergeben und gleichzeitig von erscheinenden Dämonen heraldisch auf die Fläche des Pfeilers mit Ketten gefesselt zu werden scheint. Hier erreicht die Verquickung der Reliefebenen das Übergehen architektonischer Betonung in plastische Sinnfälligkeit ihren Höhepunkt. Die tanzende Devi (Parvatī?) im obersten Abteil des Rekha, die tiefbeschattete Nische, die sich für den Dikpāla an der Cellawand aufzutürmen vermag, wiederum Plastik und Architektur, Muster und Darstellung in den ursprünglichen Komponenten, die das Sonnenfenster, besonders aber auch der ganze Tempel, als Einheit genommen vergessen machte. (St. Kramrich Grundrissen der Indischen Kunst S. 107 f.)

In der Provinz Orissa sind außerdem der Tempel von Konarak, der alten und Puri, der späteren Hauptstadt berühmt. Die sogenannte „Schwarze Pagode“ von Konarak wird vielfach als Sonnentempel bezeichnet, hat jedoch die plastische Ausstattung der Tempel des Vischnu, der ja auch den älteren Sonnenkult als Sūrya Narayana geerbt hat. Der Tempel bestand ursprünglich aus Shikhara und Mandapam und gliedert sich völlig dem Orissatypus ein. Puri ist die heilige Stadt des Dschagannāth, des Vischnu als „Herr der Welt“. Sein weithin berühmter, nach Dschagannāth benannter Tempel geht in das 12. Jh. zurück und liegt von zweifacher Mauer umgeben auf einer Bodenerhebung der Stadt (Plan bei Fergusson II, 108). Er weitete sich an Größe mit dem Großen Tempel von Bhuvaneshvar und hat wie jener vier Teile, Baradeul, Dschagamohana, Nata mandir und Bhoga mandir und ist von zahlreichen Satelliten umgeben. Künstlerisch reicht dieser als Heiligtum so angesehene Tempel an seinen Rivalen nicht entfernt heran. Sein plumpes Shikhara zeigt, welche ausschlaggebende Bedeutung für die Erscheinung dieser Leviathane die Proportionen und Gliederung der Teile und Kurvaturen haben.

Nach Bhuvaneshvar ist die alte Residenz der Tschandalarajonige Khadschurāho, südöstlich von Gwalior in Zentral Indien, die älteste und reichste Tempelstätte dieser Gruppe mit etwa dreißig Tempeln aus dem 10.—11. Jh., die von Dschannas, Vaischnavas und Shaivas erbaut wurden, aber alle dem Shikharatypus angehören. Der eigenartige Typus dieser sich sehr gleichenden Tempel wird durch den Taf. III wiedergegebenen Kandarya Mahādeva-Tempel der Shaivas gut repräsentiert.

Ein Vergleich dieses Tempels mit dem Mukteshvar Tempel in Bhuvaneshvar gibt uns einen klaren Einblick in die Entwicklung dieser Turmarchitektur während des dazwischen liegenden halben Jahrtausends. Die Vorhallen sind mit der Cella auf eine gemeinsame hohe, über eine Stiege erreichbare Basis gebracht und durch den einbezogenen Umgang zu einer Einheit verschmolzen. Dagegen hat die Oberfläche eine Auflösung und Vielfaltigung der früher vom Boden bis zur Spitze straff aufsteigenden Teile erfahren. Die am Mukteshvar klar gesonderten fünf Glieder jeder Turmwand Rāhāpāga, Anarthapāgas und Konakpāgas sind in Teishikharas aufgelöst, die das oben herauswachsende zentrale Hauptshikhara überwuchern. Die Mittelpfeiler tragen die kioskartigen Balkone, durch die allein das nötige Licht ins Innere dringen kann und unterdrücken mit ihren stark vorspringenden Rosaliten die Seitenpfeiler, Anarthapāgas und Konakpāgas. Die dreieckigen Dachbegrünungen der Kioske sind ornamentalisierte Sonnenfenster und erinnern mit ihrem Cellawerk an islamische Cellenöffnungen, die sie an Irrationalität noch übertreffen. Mit den sparsam flach ornamentierten Kioskpfälern kontrastieren die wulstigen Eckpfeiler mit je drei horizontalen Reihen dichtgedrängter Figuren. Ein Vergleich mit dem in Havells Handbuch abgebildeten Tschaturbhudra-Tempel der Vaischnava zeigt, daß innerhalb dieses hier herrschenden festgeprägten Typus möglichen Variationen.

Wie aus diesem dramatischen Widerspiel der Shikhararosalite mit den Teishikharas an den Tempeln von Khadschurāho allmählich ein Ausgleich in Form einer schematisierten Teilung statt-

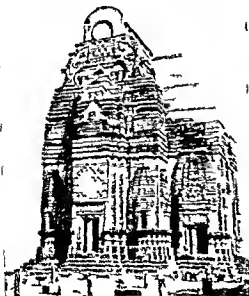


59 Vorhalle des Sāsahātūtempels am Festungsberg in Gwalior  
(phot. O. Cz. Niedermeyer)

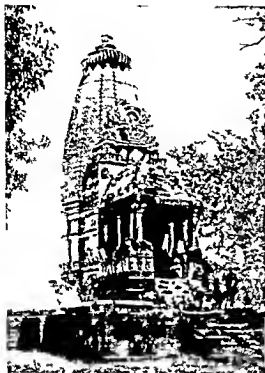
finden, zeigen die Shikharas des Gondeshwaratempels von Sinnar bei Nāsik nördlich von Bombay vom Beginn des 12. Jh., von Udayapur im Gwalior Distrikt, Amaranāth in Kalyān bei Bombay u. v. a. Die alten Hauptpfiler des klassischen Shikhara, die Rāhāpāgas, sind zu schmalen Rippen degeneriert und an Stelle der Anarthapāgas und Konakpāgas gleichmäßige Reihen von Zwergshikharas getreten, die nun zu ornamentalen Schmuckketten zu zusammengeschwiffen wurden.

Seltenere Variationen zeigen die beiden Tempel am vielumstürzten Burghügel

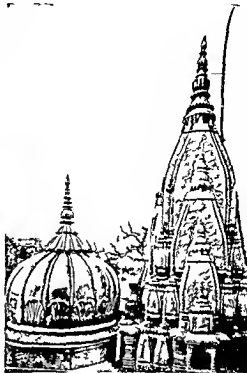
von Gwalior. Von dem 1093 vollendeten Sāsahātū, der dem Viṣṇu Padmanābha geweiht ist, steht nur mehr die Ruine des dreistufigen Mandapam. Der Telika Mandir vom 10.—11. Jh. (?) vereinigt weder Halle und Cella in einem Prisma von abgetrepptem quadratischem Grundriß, spitzt sich aber nicht in ein Shikhara zu, sondern endet in einem Sontendach, das wahrscheinlich mit mehreren Amalakas gekrönt war. Diese für Tempel dieser Zeit außergewöhnliche Dachform erklärt das Manasāra mit der Einteilung der Vimānas oder Gotterschreine nach der Gestaltung des Gotterbildes in der Cella. Und zwar enthalten die *sthānaka* (d. i. feststehenden) ein aufrecht stehendes die *āsana* ein sitzendes und die *śāyana* ein liegendes Gotterbild (Rām Rāz p. 49). Der *sthānatyp* wurde ein Bild des Viṣṇu als die Säule des Universums oder des Buddha in einem ähnlichen Aspekt als den Lehrer des Gesetzes enthalten. Sein Dach wäre das Shikhara. Der *āsanatypus* wäre durch ein Bild des Buddha oder Shiva in Yogastellung oder auf einem Thron sitzend und das Dach wäre flach oder mit einer Kuppel bedeckt oder kom-



60 Telika Mandir am Festungsberg in Gwalior



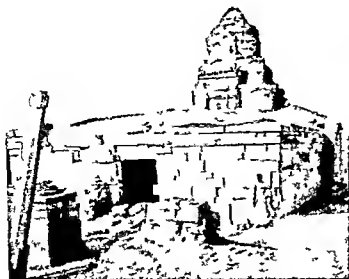
61 Tempel in Tschandrehe C J A  
(Nach Arch. Survey)



62 Der Goldene Tempel in Benares

binert wie Ardschunas Rath Bhimas Rath (Abb 67) zeigt dagegen das liegende Formen dach des dritten oder Säyanatypus So eingedachte Tempel waren ursprünglich für ein liegendes Gotterbild wie Buddha im Parinirwana oder Vischnu Nārāyana in der kosmischen Schlange Ananta ruhend bestimmt gewesen Später fuelt man sich mit dem Gotterbild nicht mehr genau an diese alten Vorschriften zumal ja das Dach selbst Symbol war Auch im Tel ka Mandir ist die Cella nicht für ein liegendes Götterbild gestaltet nur das doppelt gewölbte Dach mit den Sonnenfenstern zeigt an daß es für ein Bild des Vischnu Narayana bestimmt war (cf Havell A M A I S 118)

Den seltenen Typus des Rundtempels zeigt ein Shivatempel aus Tschandrehe bei Rewa s w von Benares (Abb 61) Er wird nach der Tschedidynastie von Dahala in Indien Tschedi typus genannt und wurde Mitte des 10 Jh erbaut Garbhagriha und Shikhara sind kreisrund Antarāla und Mandapam vorgesetzt Die Kegelfläche des Shikhara ist mit dem ornamentierten Tschaitya Sonnenfenster Muster überzogen einer parallelen Ornamentbildung zum islamischen Stalaktiten Cellenmuster Übereinander gestellte ornamentale Sonnenfenster kronen auch die Antarāla Der Pataleshvara Tempel in Amarkantak (Zentral Indien) einem heiligen Ort der als Ursprung der Narmada und Sonne gilt gibt ein Bild vom weit verbreiteten typischen kleineren Tempel des Orissatypus bestehend aus Mandapam mit Schurmdach und Garbhagriha mit Shikhara (Abb 57)



63 Narasimhatempel in Peddamudiyam, Cuddapah-District  
(Nach A. S. Madras 1915-16)

ventionelle Mischarchitektur, die der europäischen des 19. Jh. gleichwertig ist

### b Der Shiva-Tempel

Die neue der indischen Tradition folgende Einteilung E. B. Havells der indischen Tempel in Vishnu- und Shiva-Tempel vertieft unsere Erkenntnis des Geistes und der Symbolik der religiösen Baukunst außerordentlich. Das gleichzeitige Erscheinen beider Typen nicht nur im südwestlichen Pattadakal sondern auch in anderen großen Tempelplätzen wie in Khadschuraho und Bhuvaneshvar (Orissa) ist ein äußerlicher Beweis für die Richtigkeit dieser Einteilung. Der wichtigere innere Beweis liegt in der durchgehenden Symbolik der indischen Baukunst, die nur aus dieser, nicht nach äußeren Gesichtspunkten gestaltet hat. Die schon frühzeitig zu beobachtende Vermischung der tatsächlichen Widmungen der beiden Tempeltypen, die wir im nächsten Abschnitt behandeln, ist eine natürliche Erscheinung der Spätzeit. Eine allmähliche Differenzierung des nordindischen und südindischen Baustils besteht allerdings trotzdem — veränderte sich die Architektur doch durch ganz Indien von Provinz zu Provinz. Allein die Benennungen der Teile sind für beide Tempeltypen ursprünglich gleich und werden im Manasara der südindischen Silpashastras gleich bezeichnet wie in Nordindien als *garbhagriha* d. i. Cells, *antarāla* oder Vorhalle und *ardhamandapa* oder Frontsäulenhalle. Die verschiedene Kronung der Tempelcella aber erklärt Havell aus den verschiedenen Aspekten ihrer Gottheiten. Das Shikhara entspricht der kriegerisch-königlichen Funktion des Vishnu-Krishna, des göttlichen Heerführers der Kshatriyas der Stupa dagegen der meditativen auf Erkenntnis gerichteten Funktion des Herrn des Todes.

Den neueren Shikhara-Tempel kann man am besten im turmereichen Benares studieren, das leider durch die islamische Invasion aller alten Bauten beraubt ist. Daß diese Stadt trotzdem heute noch auf jeden Besucher einen unvergeßlichen Eindruck macht, verdankt sie ihrer unbeschreiblich malerischen Lage am Ganges mit dem lebhaften religiösen Treiben am heiligen Wasser. Wie Abb. 62 zeigt, verlor das Shikhara seine adelige Erscheinung und wurde ein Turm von seelenlosem dekorativem Gepräge. Den altindischen Formen gesellen sich islamische Kuppeln und schufen eine kon-

Erst im späteren Mittelalter, etwa vom 10 Jh an entwickelte sich in Südindien ein vom nördlichen verschiedener Tempelstil, der auf die ursprüngliche Symbolik und ihre differenzierende Zuteilung wenig Rücksicht nahm und ganz nur ins Großdimensionale, Ungeheure strebte, der jedoch den Kunstforscher kaum mehr interessiert als die späten gotischen Dome, die im 17—19 Jh ausgebaut wurden

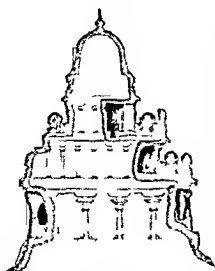
Bevor wir uns der Betrachtung der klassischen Denkmäler indischer Baukunst in Südindien, den Felsentempeln in Mavalipuram zuwenden, sei noch ein Blick auf den volkstümlichen kleinen Shivatempel geworfen, für den A H Longhurst, Superintendent des Archaeological Survey in Madras eine beachtenswerte Ableitung gefunden hat (cf Arch Surv A R Southern circle 1915—16, S 28 ff), die uns wieder die Bodenständigkeit der indischen Bau gestalten bestätigt und die nicht für den Shiva temple allein, sondern ebenso gut auch für den



64 Draupadi Rath in Mavalipuram

Der provinzielle Dorftempel besteht aus der Cella und dem darauf gesetzten Turm, der in Südindien allgemein Stūpi genannt wird und der, besonders, wenn er seines Schmuckes beraubt ist, den mehrgeschossigen buddhistischen Stupas seit der Kuschperiode gleicht. Diesen volkstümlichen südindischen Shivatempel leitet nun A W Longhurst von den südindischen Grab Dolmen ab, die aus vier riesigen Steinplatten, wahr scheinlich als Behausung der Geister der Abgeschiedenen und Behälter der Totenbeigaben errichtet und später häufig als Gräber von Helden benutzt wurden, die schließlich als Avatars Vischnus oder Shivas verehrt wurden. Solche Plattencellen mit Shivalingam und Mandapam aus Platten, also primitive Shivatempel haben sich erhalten. Diesen Cellen wurde als Bekronung das Stūpi aufgesetzt, dessen Ähnlichkeit mit Stūpamodellen für die Ableitung spricht. Wie der spätere Stupa aus mehreren, mindestens aber zwei Terrassen mit flachen, überragenden Dächern besteht, auf dessen oberstem die Kuppel aufsitzt, ebenso auch der Stūpi des volkstümlichen Hindutempels. Statt der Elefanten und Löwen sind in die vier Ecken Nandibullen, das Vehikel des Shiva gesetzt und die Nischen tragen statt der Buddhastatuen Shivabilder. Wie jener erscheint auch dieser oft als Asket in sitzender Yogistellung. Das Ziegelwerk der Stūpi ist stets mit Stuck überzogen und farbig bemalt, das Kalasha meist vergoldet. Wie die Buddhisten ihre Stupen später mit Reliefs und Figuren schmückten, so auch die Hindutempel, und sie wurden derart überfüllt, daß von der ursprünglichen reinen Form fast nichts mehr zu sehen war. Ihrer Ornamentik aber beraubt gleichen sich beide, Stūpi und Stūpa. Der Vaishnavatempel in Peddamudiyam im Cuddapah Distrikt aus dem 15 Jh ist mit flachem Dach gedeckt, hat einen Umgang um die Cella, eine Pfeilerhalle davor und ist gekrönt mit einem hohlen Stūpi. Das Innere ist finster (Abb 63). Die Stūpis scheinen also nach den Modellen der im 5—7 Jh gebräuchlichen buddhistischen Stupen als Ornament für die Cellen der Shivatempel von den Hindus übernommen worden zu sein. Soweit Longhurst





65 Schnitt durch das Dharmarāṣa Rath  
(nach Ferguson Burgess)

gen dessen Emblem den Stier, als Familienwappen. Zwei von ihnen waren solche Eiferer, daß sie in der Liste der dreißig Shivaheiligen erscheinen.

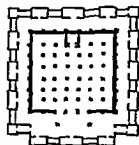
Buddhistische Kultorte mit Stöpen und Felsenklöstern gibt es auch in Südindien in großer Zahl (Abb. 31). Die Reste des Stöpa von Amarāvati bezeugen, bis zu welcher Blüte und Pracht die buddhistische Kunst hier gediehen war. Von Dschainabauten ist fast nichts erhalten. Doch haben uns allem Anschein nach die Felsenempel von Mavalipuram die damals üblichen Baugestalten bewahrt. Sie waren und sind unvergängliche Denkmäler, die schon ausgeprägte Denkmaltypen im stehenden Fels verewigten und schon sie allein müßten ausschlaggebenden Einfluß auf die folgende strukturelle Baukunst ausgeübt haben.

Dieses rückblickenden und gleichzeitig vorbildlichen Charakters wegen sind die fünf Rathas von Mavalipuram kunsthistorisch von besonderer Bedeutung. Indem man ihnen verschiedene Gestalt gab, setzte man den Typen der zeitgenössischen Baukunst, die der Vergänglichkeit preisgegeben waren, dauernde Denkmäler, wie sie sonst große Persönlichkeiten erhalten. Und diese tiefere Bedeutung ahnend gab ihnen das Volk die Namen der fünf Heldenöhne des Mahābhārata und ihrer Schwester Dharmarāṣa Ardschūna, Bhīma Sahadeva Nakula und Schwester Draupadi.

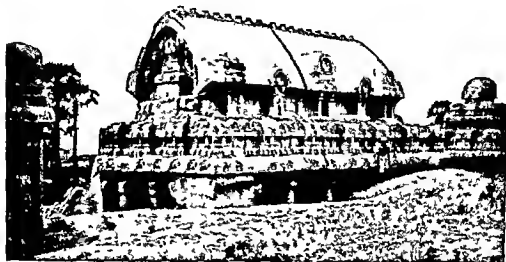
Sie stehen in einer Reihe von Norden nach Süden unter Führung des Draupadi Rath, des aus dem Fels gemeißelten altertümlichen Dorftempels, der eine Hütte mit Strohdach war (Abb. 64). Das Denkmal des altindischen Hauses. Und daneben steht durch die gemeinsame Plattform mit ihm gepaart Ardschūnas Rath, des führenden Helden des Mahābhārata, der für die Pandavas den Sieg gewann durch die magischen Waffen, die ihm Mahādeva selbst verliehen hatte. Es stehen hier also Shiva selbst verkörpert durch seinen

Diesem volkstümlichen südindischen Tempeltypus muß die Masse der Shivatempel angehört haben, aus der sich die mit besonderen Mitteln und Kräften erbauten Königstempel als besondere künstlerische Denkmäler abhoben. Wenn uns eine Inschrift über den vom Pallavakönig Narasiṃhavarman II. erbauten Tempel in Kāntschipuram sagt, daß dieser König „einen Steintempel für Shiva gleichend dem Kālāsa erbaut habe, so scheint uns damit ein Hinweis auf die Vorstellung gegeben zu sein, die für die Gestaltung der Pāṇṣāramvīmāṇas, der mit Pavillonreihen ausgestatteten Vīmāṇas maßgebend war. Eben der himmlische Palast Shivas im Himālaya.

Die ältesten Denkmäler der südindischen Baukunst und Bildhauerei stammen aus der Epoche der tatkräftigen Pallavadynastie, die vom 5.—9. Jh. regierte (vgl. S. 10) und die zuerst dem Buddhismus, dann dem Viṣṇu- und Dschainakult und erst seit Mahēndravarmans Bekehrung dem Shivaakult huldigte. Alle späteren Pallavakönige waren Shivaanbeter und trugen



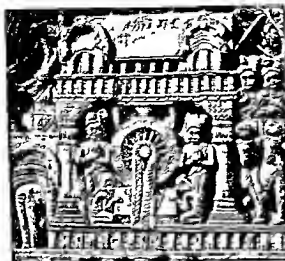
66 Mutmaßlicher Plan des ersten Stockwerkes des Dharmarāṣa Rath  
(nach E. B. Havell)



67 Bhima Ratha in Mavalpuram (Nach E. B. Havell)

Tempel und neben ihm seine weibliche Ausstrahlung Parvati Umâ oder Durgâ seine *shaktis* oder Gemahlinnen, die Schöpferin, in Gestalt des ihr wohl seit Jahrhunderten heiligen Haus tempels, dessen einfache, aber geheiligte Formen hier in Stein ihre klassische Ausprägung erhalten haben. Das Ardschuna Rath ist eine verkleinerte Wiederholung des älteren vierten der Reihe des mächtigen Dharmarâdscha Rath (Abb 54). Dieses hat ein Erdgeschoß und drei Stockwerke. Das Heiligtum ist eine kleine Nische im zweiten Geschoß, worin früher ein Lingam stand und an deren Rückwand ein Relief von Shiva mit Parvati und dem Kinde Skanda mit Brahma und Vischnu zu beiden Seiten gemeißelt ist. Jedes Stockwerk ist mit einer Attika gekrönt, die aus Reihen von Zellen oder Pancharams besteht und die Brustwehr für das nächste Stockwerk bilden. Der Bau ist unvollendet. Nur die oberen Geschosse sind außen fertig, das Erdgeschoß nur im Groben behauen. Geplant war wohl die Aushöhlung des Erdgeschosses zur Pfeilerhalle, wie sie in den strukturellen Tempeln dieser Art bestanden haben mag, ferner eine innere Treppe zum zweiten Geschoß, das ebenfalls als Pfeilerhalle vorzustellen ist, die man außen umwandeln konnte. Es hat neun oblonge Zellen als Schlafstätten für Mönche und vier Yogicellen in den Ecken. Ebenso war das dritte Geschoß gestaltet worden, das acht Mönche beherbergte, während das vierte nur vier Wohnzellen und vier Yogicellen besitzt. Der Tempel geht im letzten Geschoß, das unmittelbar mit dem Stûpa gekrönt ist, ins Achteck über und hier wäre, wie Havell bemerkt, die einzige Rechtfertigung der Bezeichnung dravidisch zu finden, denn nach dem Mânasara nannte man die achteckigen Tempel *Drâvidha*.

Allein diese Bezeichnungen waren nichts als konventionelle Namensgebungen. Aus den zahlreichen Inschriften schließt man heute, daß dieses Ratha vom Pallayakönig Narasimhavarmān der um 640 n. Chr. regierte, erbaut wurde, also aus der ersten Hälfte des 7. Jh. stammt. Dem gleichen Zeitraum schreibt man auch die anderen Rathas zu. Die beiden anderen, nach Bhima und



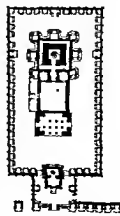
68 Altindisches Kloster mit Heiligtum, Bharhut Relief

Sonnenfenstern gerahmte Shivatempel sind in die Längseiten des Daches gemeißelt und entsprechen den fünf Monchsellen der Balustraden. Der Dachgrat sollte mit achtzehn *Kalashas* (Wassertopfsitzen) gekrönt werden, die unvollendet geblieben sind.

Absatz von dieser Hauptgruppe, etwa dreiviertel Meilen nördlich steht das Ganesha Rath, ebenfalls aus dem Granitfels gehauen und mehr vollendet als die anderen, mit seiner steilen Form schon an die späteren Gopuras erinnernd. Die Säulen und Pilaster des Erdgeschosses sind hier fertig geworden. Die Aushöhlung beschränkt sich auf eine Cella im Erdgeschoß, mehr scheint nicht geplant gewesen zu sein. Das Dach ist mit Shiva-*trinsulas* über den Giebeln darzwischen mit neun *Kalashas* gekrönt. Dieser Tempel ist inschriftlich von Rādschasimha Pallava Ende des 7. Jh. dem Shiva geweiht. Der aus Stein gebaute „Ufertempel“ in Mavalipuram ist ein Doppelheiligtum, wovon der kleinere, viergeschossige dem Vishnu, der größere sechsgeschossige, dem Shiva geweiht ist. Er ist, wie auch die beiden anderen, struktiven Tempel in M. jünger als die Raths und wird dem Rādschasimha zugeschrieben. Die Pfeiler dieser Tempel sind mit zahlreichen sich bäumenden Löwen geschmückt die früher nicht vorkommen. Erwähnt seien auch die zahlreichen meist kleinen Höhlentempel in der Umgebung von Mavalipuram, deren älteste aus dem 6. Jh. stammen. Rechteckige Breiträume mit zwei, vier oder sechs Frontpfeilern und entsprechenden Stützen im Inneren. Sie werden später größer und erhalten oft reichen Reliefschmuck an den Innenwänden.

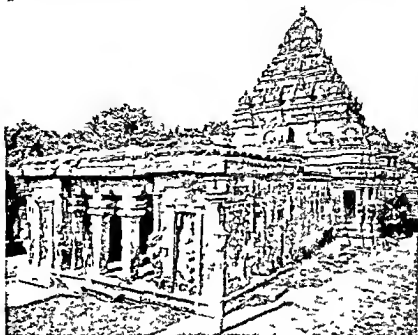
Besser erhalten sind die Tempel in der westlich von M. gelegenen alten Pallava-*rezidenz* Kantschīpuram (Conjeeveram), die im gleichen Stil wie der Ufertempel erbaut und mit Inschriften versehen sind. Von seinen vier ältesten Tempeln ist der Kailāsanātha der laut Inschrift auch vom Pallavakönig Rādschasimha um 700 n. Chr. erbaut wurde der älteste und wichtigste. Der aus Stein erbaute Tempel besteht aus einem *Vimāna* und einem ursprünglich davon getrennten *Mandapam* in einem von Cellen umgebenen Hof. Viel später wurden beide Teile durch ein *Ardhamandapam* mit sechs Pfeilern verbunden, dessen Eingang an der Südseite liegt. In die Ost-mauer wurde ein zweiter Tempel mit kleiner Vorhalle und umgebendem Hof eingebaut. An die Ostfront dieses Hofes ist eine Reihe von acht kleinen Tempeltchen an-gebaut. Das Haupt-*Vimāna* enthält die übliche *Ungamerella* um die ein *pradakshina* *patka* führt. Rund um die Außenwand des *Vimāna* liegen sieben und zu Seiten des

Sahadeva-Nakula benannten Raths haben die uns von den buddhistischen Felsen-*tschantyas* her vertraute Gestalt. Das Bhima Rath stellt nach Havell ein kleineres zweigeschossiges shivaitisches Kloster dar, dessen Typus auf die buddhistischen Klöster der Ashokazeit zurückgeht, wie eines auf den Bharhutreliefs dargestellt ist (Abb. 68). Die Halle des Erdgeschosses ist auch wieder als reine Pfeilerhalle vor-zustellen, von der eine Treppe zum Ober-geschoß führen sollte, das wiederum von Cellen umschlossen ist und in dessen In-nerem das Heiligtum gedacht war. Die bei den Giebelnfronten des Daches sind mit Shivatempeln in Relief geschmückt, ge-rahmt von je einem an europäische Roma-nik anklingenden steigenden Rundbogen. Konsolenfries. Und je fünf solche mit



69 Plan des Kailāsanātha Tempels in Kantschīpuram

(Nach Ferguson Burgess)



70 Der Haupttempel des Kaṣṇanātha in Kantschipuram  
(Nach Ferguson Burgess)

Eingangs je ein Tempelchen wovon drei nach Westen, sechs nach Osten orientiert sind. Sie alle sind mit Figuren und Reliefs von Shiva, Pārvatī und anderen shivaitischen Gottheiten ausgestattet. Wie der Ufertempel (Shore Temple) in Maṇḍipuram ist auch dieser reich besetzt mit aufbäumenden Löwen, die hier schon häufig Reiter tragen. Diese Tiere haben aber noch nicht die Eleganz der späteren sich bäumenden karyatidenartig verwandelten Tiere in Bīṣṇanagar und Mādura, sind vielmehr noch massiv und plump (Abb. 70).

Es möge die gekürzte Wiedergabe der Zusammenfassung folgen: die Jouveau Dubreuil, Professor am College in Pondicherry, nach Besprechung der inschriftlichen und stichischen Tatsachen am Ende seiner „Pallava Antiquities“ über die Reihenfolge und Hauptmerkmale dieser sozusagen klassischen Periode des südindischen Stils gibt. Es scheint, daß in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung Hindutempel aus Holz und Ziegel gebaut wurden und daß wir wegen der geringen Dauerhaftigkeit dieses Materials keine Ruinen davon finden. Am Ende des 6. Jh. verbreitete sich im Pallava-Reiche eine Vorliebe für Felsentempel. Die ältesten Tempel dieser Art sind wahrscheinlich die kleinen Höhlen in Kīṣṇavilāṅgai und Kōraṅganūttam. Der König Mahēndravarmā I. (c. 600–625) ließ die Höhlen von Vallam Mahēndravādī, Pallavaram, Trichinopoly ausheben. Gewiß wurden in derselben Zeit die Höhlentempel von Singavaram, Maṇḍagappattū, Tirukkalukunram, Shiyamangalam, Māmandūr, Dalavānūr in den Fels geschnitten. Möglicherweise wurden aber einzelne davon schon von Śivayaiśnavu dem Vater des Mahēndravarmā I. ausgehöhlt. Alle Denkmäler aus der Zeit des Mahēndra sind Höhlentempel. Die Pfeiler bestehen aus zwei kubischen Teilen, die durch einen prismatischen getrennt sind. Die Dvārapālas stehen in Vorderansicht und haben sehr charakteristische Stellungen.

Narasimhavarmā I., der im zweiten Viertel des 7. Jh. lebte (c. 625–650), gründete die Stadt Mahābālipuram, nach seinem Beinamen Māmaḷla und ließ die „Rathas“, die „Höhlen“ und die großen Hochreliefs, Krishna den Govardhanaberg aufhebend und „Die Herabkunft der Ganga“ (tatsächlich, Bāgīrathas Buße genannt) ausheben und in den Fels meißeln. Die Denkmäler von Mahābālipuram gleichen sehr jenen der Epoche des Mahēndra. Aber die Gesamtansicht der Skulpturen ist verändert. Wir bekommen nur Seitenansichten der Dvāra-

pälas, die verschiedene Haltungen haben. Die eleganten Pfeiler mit Zwiebelkapitälern nehmen den Platz der schweren Pfeiler mit kubischen Kapitälern ein. Schließlich sind diese Pfeiler sehr oft von hockenden Löwen gestützt, die in der Zeit des Mahendra nie vorkommen. Der hockende Löwe muß eine Neuerung der Künstler von Mahabalipuram gewesen sein.

Parameshvaravarman I setzte einige der Bauten fort und ließ Inschriften anbringen. Er hatte schwere Kämpfe mit den Tschalukyas um 660 oder 670 n. Chr. und es ist wahrscheinlich, daß während dieser Zeit die Arbeiten in Mahabalipuram verlassen wurden.

Anfang des 8. Jh. begann die neue Mode, Tempel ganz aus Stein zu bauen und in dieser Zeit (c. 700—710) baute Radeschasimha die Tempel von Panamatal, Kailasanatha in Kantschipuram, den „Ufertempel“ in Mahabalipuram usw. Auch das Dekorationssystem hatte sich geändert. Hockende Löwen wurden als Stützen von Pfeilern noch weiter verwendet, aber für die Pilaster verwendete man blumende Löwen. Dieser neue Stil wurde während der Zeit des Königs Parameshvaravarman II, der den Valkuntha Perumal Tempel in Kantschipuram gründete und seines Nachfolgers beibehalten. Die Pallavakunst, die ihren Zenith in der Zeit des Narasimhavarmas I (Höhlen und Rathas in Mahabalipuram) erreichte, begann in der Epoche des Radeschasimha abwärts zu gehen und dieser Niedergang dauerte auch während der Regierung der Könige aus der Seitenlinie des Nandivarman (bis Ende des 9. Jh.).

Jouveau Dubreuil unterscheidet nun im weiteren Verlauf der südindischen Baukunst, die bis in unsere Tage am Werke ist, folgende Perioden. Den Pallava-Stil (600—850) mit den „Sieben Pagoden“ (Rathas und Höhlen), den Höhlen von Trichinopoly, dem Kailasanatha in Kantschipuram (um 700) und der Pagode von Bahur (um 800), den Tschola-Stil nach der gleichnamigen Dynastie (850—1100) mit dem Koranganatha-Tempel von Shrinivasanalur um 930, dem Großen Vimana von Tandschur (Tanjore) um 1000 und dem kleinen Gopuram von Dschambukeshvara um 1150, den Pandya-Stil nach der gleichnamigen Dynastie mit dem Ost-Gopuram von Tschidambaram um 1250, dem Gopuram von Tiruvannamalai um 1300, und dem Sundara Pandya Gopuram von Dschambu Keshvara; den Stil von Bidschanagar (1350—1600) mit den Tempeln von Kumbakonam um 1450, Condschiveram um 1500, Bidschanagar um 1530, dem Kalyana Mandapam um 1560 und den Pferden von Shrirangam um 1590, endlich den Stil von Madura (1600 bis heute) mit dem Pudu Mandapam von 1630, dem Subramaniantempel von Tandschur um 1750 und Tirupappulur 1912.

Aus dieser Zusammenstellung scheint auch eine ausgesprochene Vorliebe der Stilperioden für gewisse Typen hervorzugehen, der Pallavazeit für die Felsentempel und Felsenhöhlen, der Tscholazeit für die großen Vimanas, der Pandyazeit für die Gopuras, der Periode von Bidschanagar für die Mandapas, die im Madurastil zu Korridoren werden. Diese Erscheinung darf jedoch nicht zu sehr betont werden, da sie zum Teil eine Folge der allmählichen Erweiterung der Hauptheiligtümer durch neue Ringmauern mit Gopuras und Kultbauten ist, um der zunehmenden Pilgerschar gewachsen zu sein. Daraus erklärt sich z. T. die große Anzahl von Gopuras, die das eine, alte, zentrale Vimana umschließen und es, einem stets wachsenden Bautrieb folgend, an Höhe übertreffen. Der Kern dieser großen südindischen Tempelanlagen ist oft älter als man anzunehmen geneigt ist, und mag dem von den Brahmanen angegebenen Alter häufig insofern entsprechen, als sein Ursprung in einem primitiven Yogsitz zu suchen ist, der eine Pilgerstätte wurde. Wenn dagegen ein südindischer Tempel nach einem einheitlichen Plan vollendet wurde, dann überragte der Turm über dem Heiligtum stets die Gopuras an Ausstattung und Höhe. Dafür ist der Große Tempel von Tandschur ein Beispiel, der laut Inschrift von Radschradtschadeva Tschola (985—1018) zur Glorifizierung seiner Siege Anfang des 11. Jh. erbaut und vollendet wurde. Spätere Zubauten sind nach Jouveau Dubreuil nur der Pavillon mit dem Nandi aus dem 17. Jh. und der Tempel des Subramanjar aus dem 18. Jh.

Trotz der vielen Stockwerke und der üblichen Fülle von Bauornamentik, deren Elemente stets in der höheren Einheit der Panchasaras gebunden ist, erscheint das Vimana des Tempels

von Tandschur durch die Zurückhaltung der Ornamentik und den Wohlklang der Proportionen als ein bewundernswertes Meisterwerk der mit ihm ihren Höhepunkt erreichenden südindischen Baukunst (Abb. bei Fergusson Burgess I 364)

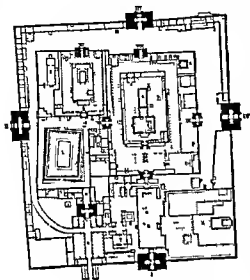
Der Tempel von Tandschur ist ein Beispiel einer Gruppe von ganz ähnlichen Tempeln der Epoche Tschola, von denen der Tempel von Gangaikondapuram fast eine Kopie des ersten ist

In der Pandyaepoche von 1100—1350 wurden Mitte des 13. Jh. zahlreiche Gebäude in den Tempelbezirken von Dschambukéshvara und Shrīrangam sowie das östliche Gopuram in Tschidambaram erbaut, die alle Merkmale dieses Stils haben. Die benachbarten großen Tschälukyatempel in Worangal und Halebidu machen ihren Einfluß bemerkbar. Auf der Insel Shrīrangam im Cauveryflusse liegen zwei große Tempel, der dem Shiva geweihte Dschambukéshvara-Tempel, dessen Sundara Pandya Gopuram aus dem Ende der Pandyaepoche stammt und der erst im 17. Jh. gegründete Vischnutempel, der größte Indiens mit sieben Umfassungsmauern und fünfzehn Gopuras, die von innen nach außen größer werden. Die Entwicklung der Gopuramfassaden vollzieht sich vom 13. Jh. ab im Sinne einer steten Auflösung der in Tandschur noch fest gefügten Pavillon-Einheiten durch Verminderung der Kuppeldächer und Verdichtung der Säulenstellungen und der eingestellten Figuren, bis im 17. Jh. die Gopuras des Sundareshwara-Tempels in Madras eine kaum mehr zu übertreffende Dichte der Bauornamentik erreichten (Tafel IV)

Erst spät, am Anfang des 15. Jh., im Stil von Bidžanagar (1350—1600) erscheint im südindischen Tempelbau das Mandapam, die Pfeilerhalle, die bald als Vorhalle, bald als zweites Heim der Gottheit dient, wohin ihr Bild an bestimmten Festen in feierlicher Prozession getragen wird. Die Priester benutzen diese Hallen als ihnen vorbehaltene Aufenthalts- und Erholungsräume, wohnen sie sich zurückziehen und in ihrer Kühle erfrischen können, und diese Praxis trug nicht zuletzt zu dem raschen architektonischen Aufstieg des Mandapam im südindischen Tempel bei. Diese Hallen bestehen aus einem Plafond von Steinbalken, die von starken Steinpfeilern getragen werden. An diesen Pfeilern spielte sich eine der markantesten Evolutionen der indischen Sukunst ab, indem sie die Träger der südindischen, Karyatiden-Plastik wurden. Lange Reihen aufbaumender berittener Löwen (simhas) Löwenelafanten (Yāhis) und Pferde bildeten hier Galerien von beängstigender Schreckhaftigkeit, indem die nur in größter Erregung für Augenblicke geleistete baumende Aufstellung der Tiere in Stein verewigt wurde (Abb. 71). In den Tempeln von Bidžanagar (Vijayanagar), heute ein Ruinenplatz Kantschipuram, Vellore, Shrīrangam, Madura, Tandschur u. a. entstanden von Beginn des 15. bis in das 19. Jh. zahlreiche



71 Mandapam des Kalyānatempels in Velur  
(Nach E. La Roche)



72 Plan des Tempels in Madura  
(Nach Ferguson & Bressi)

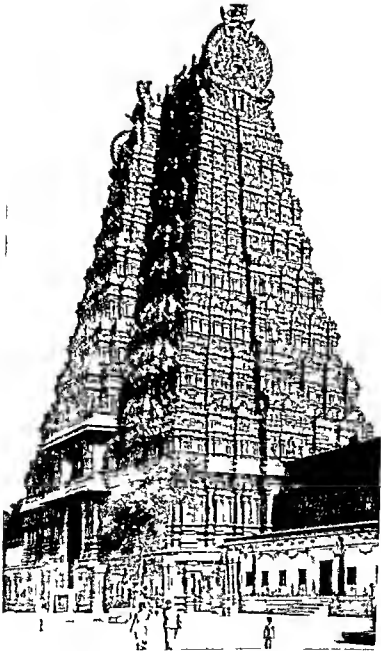
Mandapas, deren Säulenordnungen, die wir unten gesondert betrachten wollen, den älteren gleich geblieben, nur in Nebensachen geändert sind.

Als das Königreich Bidschanagar (Vijayanagar), dessen gleichnamige Residenz an der Tungabhadra lag, durch die Muhammedaner von Bidschapur vernichtet wurde, wurden die Hindu-fürsten, die bisher die dravidischen Länder als Vasallen von Bidschanagar regiert hatten, selbstständig. So entstand die Näykyadynastie von Madura, deren glanzendster Fürst König Tirumal (1623–1649) war. Jouveau-Dubreuil nennt den in dieser von 1600 bis in unsere Zeit reichenden letzten südindischen Stil nach dem berühmten Tempel des 17. Jh. in Madura nach dieser Stadt. Er hebt hervor, daß die völlige Selbständigkeit des Sudstiles bis heute vorgehalten hat. Von einem europäischen Einfluß etwa ist nicht das geringste wahrzunehmen. Die Mandapas bilden sich in dieser Periode zu riesigen Korridoren aus, die oft die ganzen

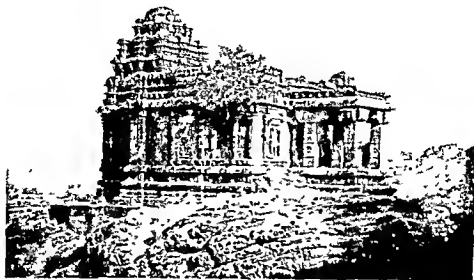
Innenseiten der Umfassungsmauern begleiten und werden auch *Chaultri* (*Chāradis*) genannt. Das um 1630 erbaute Vesanta oder Pudu Mandapam (Tschaultri des Königs Tirumal im Mukashtisundareshvara Tempel in Madura, der von Tirumal Nanyak gebaut wurde, ist eine dreischiffige, ca. 110 m lange Halle mit vier Reihen von dreißig prächtig, aber durchaus verschieden skulptierten Pfeilern. Die Pfeiler der Innenreihen haben überdies bäumende Yāhs und Shivafiguren, die Eingangspfeiler bäumende Pferde mit Reitern. Vor einem der Pfeiler ist König Tirumal und seine Frauen aufgestellt, Figuren, die wegen ihrer zeitgemäßen Kleidung von kulturhistorischer Bedeutung sind. Der ausgedehnte Tempel hat noch zahlreiche Mandapas und zehn Gopuras, davon vier ganz große, ferner einen architektonisch gefaßten Teich mit Arkaden umgeben, eine Tausend-Säulen Halle mit prächtigen Skulpturen, die sie noch über den Tschaultri stellen.

Der hier abgebildete Torturm (Tal IV) ist das Nord Gopuram der Umfassungsmauer, das in elf Stockwerken (zu a) pyramidenförmig zu gewaltiger Höhe emporsteigt. Der zweigeschossige Unterbau wird nur von Pfeilern und Nischen gegliedert. Darüber reihen sich die Pavillons (*saxharas*) deren Dimension sich von Stock zu Stockwerk verringert, während ihre Zahl gleich bleibt. Drei durchgehende flache Risalite bringen übergeordnete Schattengliederung in die Stelinfächen. Das walnartige Dach ist mit neun Firstausläufen (s. a. b) gekrönt, während die Giebel Fenster mit Flammenkränzen gerahmt sind, die aus dem Maut der Kirtimukhas schießen und den Türmen eine stolze Krönung geben. Diese flammenspendenden Kirtimukhas zieren auch die Gesimse der Stockwerke und beleben sie mit ihrem Getrick. Die horizontale Schichtung der Stockwerke läßt nur eine additive Wirkung zustande kommen, während eine dynamische Schiefwirkung nur an der Spitze zutage tritt, wo die Dvārapalas das flammenumzingelte Dach in auseinanderstrebender Bewegung emporstemmen. Diese wie alle anderen Figuren sind hier wie stets an den Gopurats Terrakotten und waren wie der ganze Turm farbig geschmückt, wovon wenig mehr zu sehen ist.

Der Tempel von Madura ist der jüngste jener gewaltigen Riesentempel, die der Orient seit der ägyptischen Priestermacht immer wieder, wenn auch selten in solchen Ausmaßen schuf. Während aber in Karnak und Angkor die Bewohner dieser Tempel verschwunden sind, herrscht





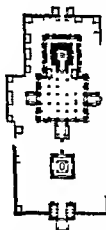


73 Shiva Tempel in Bādāmi  
(nach E. B. Havell)

in Madura noch heute das bunte phantastische Tempeltreiben wie in ältesten Zeiten „Nichts hat sich seit dem König Tirumal geändert. Es sind die gleichen Riten, die gleichen Feste, die gleichen Prozessionen. Die Brahmanen vollziehen ihre Waschungen im Wasser des heiligen Teiches, der ihre Vorfahren reinigte, man zerschlägt ebenso viele Kokosnüsse vor Pullāra, dem Gott mit dem Elefantenkopfe, das Heilige Lingam wird fortwährend mit Milch, Butter und Sesamöl begossen, man spendet der Minakshu, der schönen Göttin mit den Giftaußen, noch immer duftenden Weihrauch und die Jasmingurinden auf ihrem Schoße verwelken nie.“

Wir begeben uns nun von der Südspitze Indiens, dem Lande der Tamilen und einem kunsthistorisch verhältnismäßig schon gut durchforschten Gebiet, in dem man einen geschlossenen Ablauf beobachten kann, etwas nordwestlich in die Quellgebiete des Krishna- und Godavari-Flusses, den südlichen Teil der heutigen Präsidentschaft Bombay, um andere alte Zentren des Shiva-Kultes kennen zu lernen. Hier in den Kernländern des alten Tschalukya-Reiches mit der Residenz Bādāmi (vgl. S. 10) lief die Entwicklung nicht so einheitlich und geschlossen ab, wie an der Coromandalküste und steht daher noch im Mittelpunkt der Diskussion, deren Abschluß erst die noch ausstehende gründliche Aufnahme vieler nur flüchtig bekannter Baudenkmäler bringen wird.

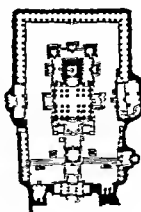
Zunächst erinnern uns zwei kleine Shiva-Tempel bei Bādāmi an die Raths von Mahāpuram, denen sie auch zeitlich beizurechnen sind. Der Mālegitti Shivalāya Tempel auf einem Felsenhügel ist ein aus Stein ohne Mörtelbindung sorgfältig gebauter Tempel und einer der ältesten des Shiva-Typus (Abb. 73). Er gleicht Ardschūnas Rath in Mahāpuram, besitzt jedoch ein Mandapam mit einem Terrassendach, das mit Klosterzellen gekrönt ist. Davor steht eine Torhalle mit vier massiven, vierseitigen Pfeilern. Der zweite Tempel krönt einen steil zum Fluß ab-



74. Plan des Großen Tempels in Pattadakal (Nach Ferguson-Burgess)

sturzenden Felsen, von wo aus er weithin die Landschaft beherrscht (Havell A M A J Pl LVIII)

Großere Dimensionen als diese wirkungsvoll in die Landschaft hinaus gesetzten und diese zierenden kleinen Tempel — deren einer nach Osten, der aufgehenden Sonne zu orientiert ist, statt nach der untergehenden, also den wohlwollend milden Aspekt des Mahadeva verherrlicht — haben die Shivaheiligtümer in den Wallfahrtsorten wie Pattadakal, der ältesten und wichtigsten Tempelstätte dieses Gebietes neben Aihole mit seinen noch buddhistisch-dschainistischen Bauten (vgl. unten S 74) Der größte Shivatempel in Pattadakal ist der Virupaksha, der laut Inschrift von Vikramaditya II., einem König der Tschalukya



75. Plan des Kailasa in Elora (Nach Ferguson-Burgess)

dynastie, der 733—747 regierte, erbaut wurde Seine besondere historische Bedeutung beruht darin, daß er als Vorbild für den Felsentempel Kailasa in Elura diente (Plan Abb 74) In Pattadakal steht noch ein zweiter ihm ganz ähnlicher Shivatempel Diese Bauten gleichen als Typen dem oben genannten Mäleguth Shivalāya bei Badami, sind jedoch größer im Ausmaß und zeigen eine Neuerung durch Hochführung der Antarala, der Priestervorhalle zwischen Cella und Mandapam über das sie in zwei Stockwerken emporsteigt und ihren Abschluß durch ein Walmdach mit Sonnenfenster bekommt Vor dem von sechzehn monolithen Säulen getragenen Mandapam steht isoliert ein viertoriger Brahmā Shiva Tempel, d. h. ein den Stier oder das Lingam bergender Schrein des Shiva im Brahmā Aspekt, des Shiva als Herrn des Lebens und der Unsterblichkeit, wie in Elephanta und Elura Dieser vierseitige Nandi Tempel vereint, wie Havell sagt die ruhige Gewichtigkeit der europäischen klassischen Architektur mit der glühenden Einbildungskraft der Gotik (Abb bei Havell A M A J Pl LXII) Ein Vergleich mit dem ihm nachgebildeten Nanditempel des Kailasa zeigt, wie bald diese erdgebundene Schwere und Urtümlichkeit einer mehr handwerksmäßigen Zierlichkeit weichen mußte (Abb 78)

Havell wirft die Frage auf, wie sich diese Vollendung der südindischen Architektur, wie sie im 7—8 Jh in Mahālipuram Bādami und Pattadakal scheinbar plötzlich auftritt erklären läßt und lehnt den Hinweis auf eine verschwundene Holzarchitektur als Vorgänger mit Recht als unbefriedigend ab Die Erklärung liegt vielmehr im allmählichen Ausbau berühmter Tempelstätten wie Pattadakal wo die primitiven Bauten stets durch neue entwicklungsmäßig vorgeschrittenere ersetzt wurden bis endlich der Niedergang eines solchen Platzes durch widrige politische Umstände, hier meist durch die islamische Eroberung der weiteren Entwicklung ein Ende setzte Man denke an Bodhi Gayā dessen birmanisches Shikhara über der altberühmten Stätte der Erleuchtung (bodhi) doch nicht mehr eine Spur von der Gestalt des ursprünglichen Tempels über dieser heiligsten Stätte des Buddhismus verrät, von deren Erscheinung uns vielleicht das bekannte Bharhut Relief eine annähernde Vorstellung gibt (Abb 55) So mag auch der Kern der Tempelanlage in Pattadakal ein einfacher kuppelbedeckter Cellabau gewesen sein, vielleicht nur aus roh behauenen Steinen oder aus Ziegel geschichtet Nach seinem Verfall setzte



76 Kailāsa in Ellōra (N O)



77 Kailāsa in Ellōra (S O)

man einen besser gebauten an seine Stelle bis endlich ein mächtiger König einen der Prachttempel baute die bis heute stehen Die historische Entwicklung solcher Heiligtümer vollzog sich in Indien ganz ähnlich wie in Europa Nur die Spuren der alten Bauten sind noch mehr ausgetilgt als bei uns — oder noch nicht aufgedeckt

Das prächtigste Denkmal des Śhrvātēmpels in seiner vollen Reife ist eben seiner Unzerstörbarkeit wegen wiederum wie für den frühen die Rathis in Mavalpuram, ein Felsenbau der Kailāsa in Ellōra Anders wie in Mavalpuram wo eine Reihe von einzelnen aus dem Boden ragender Granitkuppen zur Bearbeitung einluden lud das Felsencouloir von Ellura zunächst zur Aushebung von Tempel und Klosterhallen ein Die ältesten Anlagen dieser Art waren bescheidene Einsiedlergrotten Doch regte dieser Ort mit dem steil absturzenden Felsenhügel und seinen Wasserfällen zur Regenzeit derart die Vorstellung der gotthelichen Himalayaberge mit ihren heiligen Flußquellen an daß man beschloß der hier sich manifest erendenden Gottheit würdige Sitze zu bereiten indem man aus dem Felsen Tempel meißelte Im Gegensatz zur Universität Adschanta war Ellura ein Tīrth eine der zwölf Pilgerstätten deren Besuch der Wunsch jedes frommen Inders in seiner dritten Lebensperiode der Pilgerzeit ist Ellōra war auch nicht wie Adschanta die Kultstätte einer Sekte, sondern allen heilig Buddhisten Dschainas und Brahmanen haben hier der Gottheit gehuldigt (vgl S 73 u 76) Die drei brahmanischen Hauptwerke sind der Dumar Lena ein viertüriger Felsenschrein des Brahmātȳpus und Nachbildung des Brahmaschreines in Elephanta aus dem 7 Jh dann eine Reihe von Grottentempeln, deren bedeutendster dem Rameshvara geweiht ist mit prächtiger massiver Säulenfront und einem



78 Teilansicht der süd. Fassade des zweiten Geschosses des Stiertempels in Ellōra



79 Kailāsa in Ellōra (S W)  
(Phot. Dietz-Niedermayer)

monolithen Nandibullen auf Postament davor, endlich, als südlichster der Reihe der Kailāsa Tempel, das weltberühmte unerreichte Meisterwerk indischer Felsskulptur. Alle diese Tempel sind als Shivatempel nach der untergehenden Sonne orientiert.

Der Kailāsa (Abb. 76f) wurde von Rashtrakuta Kṛṣṇa I. (757—783), der das Tschalukyareich an sich gebracht und noch erweitert hatte, zur Verherrlichung seiner Siege begonnen. Sein Bau nahm wohl mehrere Generationen in Anspruch. Hier mußte der Baublock erst durch eine umlaufende 30 m tiefe Ausschachtung von der Tuffmasse des Gebirges isoliert werden, wodurch gleichzeitig ein Hof und Prozessionsweg um den Tempel geschaffen wurde. Der Tempelpalast des Himaṭayagottes besteht aus vier Hauptteilen: dem Gopuram, dem Brahmashrein mit Shivas Stier, dem zwölfsäuligen Mandapam und dem Heiligtum mit der Vorhalle (antardā). Das Gopuram ist einem Palasttor nachgebildet und war beiderseits von Palastmauern mit den von den Mogulbauten her bekannten lotusblattförmigen Zinnen flankiert. Von der Torhalle gelangt man über eine Brücke zum zweigeschossigen Stiertempel, den zwei monolithische etwa 16 m hohe Stambhas mit Shivas Drelack flankieren (Abb. 79). Der Stier als zodiakales Tier symbolisiert Shiva als Schöpfer und trägt gleichzeitig das ihm heilige Zeichen des Halbmondes am Kopfe. Nandi ist im Shivaritual Shivas Schöpfergestalt, also Brahma, und sein Tempel durch vier Tore mit allen vier Kardinalpunkten verbunden. Vom Nanditempel führt eine zweite Brücke zur Vorhalle des Mandapams, das wie alle Tempelgebäude nur im Obergeschoß ausgehöhlt ist. Von der großen Versammlungshalle aus können die Pilger ihren Umgang um das Heiligtum absolvieren, indem sie durch das linke Tor auf die Terrasse des ersten Geschosses hinaustreten und an den fünf kleinen Tempelpavillons vorbei die Cella außen umwandeln (Abb. 75). Auch hier also finden wir wie am buddhistischen Stūpa den zweifachen pradakṣhina patha, einen weiteren Prozessionspfad an der Basis, einen engeren auf der Terrasse unmittelbar um das garbhagṛha der Cella, die Shivas Lingam birgt. Dieser letztere führt an den fünf Kapellen vorbei, die das Heiligtum umkränzen. Davon ist die erste an der Nordseite Ganesha, dem elefantenköpfigen Sohn des Shiva, geweiht, der

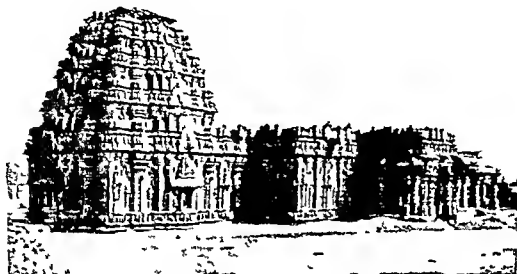
die Kräfte des Verstandes versinnlicht die zweite in der Nordostecke dem Bhairava oder Rudra, dem tāmāsisch zerstörenden Aspekt des Shiva die dritte unmittelbar hinter dem Heiligtum, gehört Parvati Shivas Sakti oder Naturkraft, die vierte bewohnt Tschanda, der die Seele von den schmutzigen Ablagerungen reinigt und für die nächste Inkarnation vorbereitet, die fünfte endlich gehört den Sapta Mātṛas den sieben Müttern der Schöpfung. Der Turm des Heiligtums ist nach dem Typus des Shiva Vimāna aufgebaut, doch ist die strenge Reihung der Pavillons durch die mit Shivafiguren in Yogistellung gefüllten Sonnenfenster unterbrochen. Die Basis des Tempels ist etwa 9 m hoch und mit einem Fries von lebensgroßen Elefanten ausgestattet, die den Tempel gleichsam auf ihrem Rücken tragen und an denen die Bildhauer ihre altbewährte Kunst der Tierdarstellung in allen Variationen zeigen konnten. Dieser Fries zieht sich um die ganze Basis von Cella und Versammlungshalle bis zu den seitlich eingebauten Torhäusern deren Außenwände mit je acht Relieffriesen Szenen aus dem Rāmāyana und Mahābhārata, geschmückt sind (Abb. 79). Auf die große Reliefgruppe mit Rāvas Angriff auf dem Kailasberg kommen wir im Abschnitt über die Plastik zurück. Die aus dem Felsencaulor geschnittenen ringum laufende Pfeilergalerie vertieft sich an den beiden Längswänden des Felssturzes zu Höhlenanlagen dem Lankeśvaratempel an der Nordseite, Rāma, dem „Herrn von Lanka“ geweiht und Klosterhallen in drei Stockwerken an der Südseite. Gegenstände zu den buddhistischen und džainistischen Grotten die bereits S. 39f. erwähnt wurden. Die Oberfläche des Kailāsa war mit weißem Stuck überzogen um des Großen Yogi schneebedeckte Himālaya Einsiedler vorzutäuschen. Das Innere des Mandapam war auf dieser Stuckschicht bemalt.



80 Khumbharvāda Tempel in Elora

### c Der Viṣṇu Shiva-Tempel der Spätzeit

Solange wir Europäer uns nicht daran gewöhnen, Brahma, Viṣṇu und Shiva als drei Aspekte Iṣhvaras, des höchsten Einen Wesens anzusehen, sondern sie als drei verschiedene Götter betrachten, stellen wir uns auf einen Fuß mit den niederen Klassen der indischen Menschheit. So wie sich die drei in der Trimurti zu einer Dreimigkeit vereinen, kombinierte man sie auch in den Kultstätten. Erst baute man jedem seinen, für ihn besonders ausgebildeten Tempel und zog so noch eine deutliche Scheidelinie. So kommt es, daß im südindischen Pattadakal ebenso wie in Khadschurtho in Zentralindien und in Bhuvaneshvar in Orissa sowie in anderen Tempelstätten Shiva- und Viṣṇutempel paarweise nebeneinander auftreten (Abb. Fergusson Burgess I, S. 89). Wo immer man bisher solchen Paaren begegnete, erklärte man sie als indoarisch und „dravidisch“, als ob man in Indien ohne tieferen Grund etwas hatte tun können, was in Europa bis zum 19. Jh. nicht möglich war, nämlich „Stilbauten“ in bunter Reihe nach Laune des Bauherrn nebeneinander zu setzen. Solche Unregelmäßigkeiten wider die kunsthistorischen Einteilungen wurden auch stets peinlich empfunden und lieber verschwiegen mit Ausnahme von Pattadakal, das ungefähr am Breitengrad liegt, bis zu welchem sich der nördliche Tempel hinabgewagt hat, so daß



81 Vishnu Shivatempel in Ittagi  
(nach Ferguson Burgess)

dort der Zusammenstoß der beiden Typen stattfinden mußte. Diese kunsthistorischen Konstruktionen wurden wie erwähnt von E. B. Havell in seinen letzten Büchern entsprechend geäußert; mit welchem Erfolg wird die Zukunft lehren. Die neuesten von Indern verfaßten Arbeiten scheinen von der englisch-orthodoxen Dreiteilung noch nicht abzulassen.

Es liegt nun auch in der Entwicklung, daß sich die beiden nebeneinander geruckten Typen nicht Jahrhunderte lang getrennt halten konnten, sondern daß eine Verschmelzung beider stattfinden mußte, besonders in Heiligtümern, die beiden Vishnu und Shiva, geweiht waren. Aber auch dort, wo diese Verschmelzung nicht stattfand, kam es in der Spätzeit zu einer wechselseitigen Verwendung der beiden alten klassischen Typen zu einer Verehrung des Lingam in einem Shikharatempel oder des aktiven Vishnu im asketisch symbolisierten Shivatempel.

Eine Folge dieser gegenseitigen Annäherung und Verschmelzung war die Ausbildung meist provinzieller Eigenarten im Tempelbau, ohne daß sich in der Zusammensetzung seiner Teile etwas geändert hatte. Als eine solche lokale Spätbildung ist auch der bisher so genannte Tschalukyastil aufzufassen, der in Kanara, dem Dharwardistrikt und in Mysore unter der Patronanz mächtiger Fürsten bis zur islamitischen Eroberung im 14. Jh. blühte und Tempel von einzigartiger Pracht geschaffen hat. Als Merkmale dieses südwestindischen Tempelstils ist die Verschmelzung des reinen Pantsharam Vimāna mit dem Shikhara zu einer mehr diesem letzteren gleichenden Neubildung hervorzuheben, in der man Elemente von beiden Eltern findet, dann die Vorliebe für Abtreppung bzw. Auszackung der Pilaster, Pfeiler, Säulen, Kapitale, Basen und Aufsätze, kurz aller Einzelglieder verbunden mit reicherer horizontaler Profilierung. Dieses Streben führte endlich zur sternförmigen Auszackung der ganzen Baukörper und zur kreuzförmigen Anordnung der Cellabauten um ein zentrales Mandapam, die dieser abgestuften Fasadengliederung Vorschub leistete. Steinfenster in reichgemusterter Durchbrucharbeit, die sich

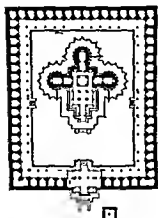


82 Keshava Tempel in Somanathapur  
(Phot. Johnston & Hoffmann)

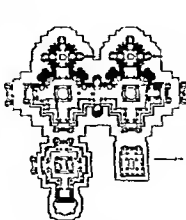
schon an den frühen westindischen Tempeln als Neuerung bemerkbar machen werden ein weiteres Merkmal dieses Stils. Die durch gesteigertes Licht und Schattenspiel blendende Wirkung der Fassaden wird durch Hypostasierung auf Terrassen deren Seiten am bewegten Projektionssystem noch teilnehmen und es auslaufen lassen noch erhöht.

Der Shiva Tempel von Ittagi bei Gadag östlich von Dharwar wird von Taylor und Burgess als einer der schönsten und vollendetsten der frühen Tschalukyatempel hervorgehoben (Abb. 81). Die Skulpturierung der Pfeiler, Torschwellen und Architrave ist nach Taylor über alle Beschreibung hervorragend und könnte an Feinheit der Durchführung von keiner Metallarbeit übertroffen werden (Meadows Taylor: Architecture of Dharwar and Mysore S. 471). Der Tempel besteht aus einer offenen Vorhalle (*mukha mandapam*) und einer geschlossenen Halle (*navaranga*) mit anschließender Lingamcella. Die Fassaden sind noch ohne Projektionen, aber dicht besetzt mit Pfeilern und Shikharaanschen. Das große Shikhara über der Cella besteht aus drei Geschossen einer Phantasiearchitektur aus Kapitälbasen, Gebälk mit Balustraden und einem Fries von kuppelartigen Gebilden. Ist also eine deutliche Filiation der südlichen Pavillonpyramide, die hier eine neue Gestalt angenommen hat. Deren Struktur wir am folgenden Tempel in Somanathapur noch deutlicher sehen können. Die Mittelachsen der Fassaden setzen ihre Betonung durch früher mit Stülvaturen gefüllte Nischenpavillons mit Shikharas nach oben hin mit einer Folge von kunstvoll skulptierten Fronten bis zur Spitze fort. Leider ist die Krönung des Shikhara zerstört, auch fehlt die Bedachnung der Hallen.

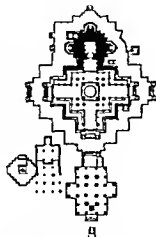
Mehrere Tempel dieses Stils liegen in Gadag, darunter der Someshvara mit noch reichlicher Fassade als der Tempel in Ittagi in guter Erhaltung, ferner in Kukkanur, Dambal und Kuruvatti an der Tungabhadra und in Hanam Ronda u. a. O. im Territorium des Nizam von Hyderabad. Seine weitere Entwicklung aber erfährt dieser



83 Plan des Keshava Tempels  
in Somanāthapur  
(nach Ferguson Burgess)



84 Plan des Hoysaleswara Tempels  
in Halebidu  
(nach Ferguson Burgess)



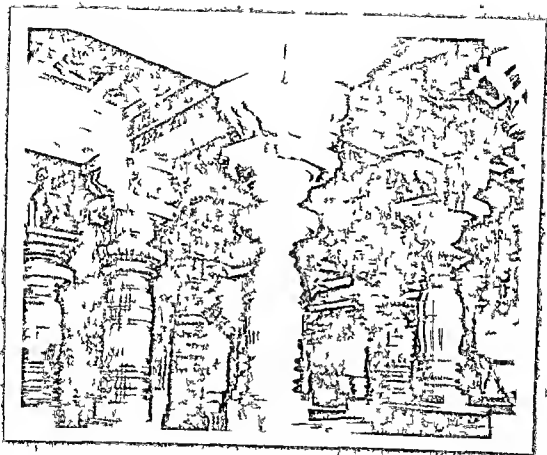
85 Plan des Tschenna Keshava-  
Tempels in Belur (nach Rice)

Stil in der Provinz Masur in der Zeit von 1000 bis 1300 n. Chr. während der Machtpisode der Hoysala Ballala Dynastie. In dieser Zeit entstanden die Tempelgruppen in Somanāthapur, Belur und Halebidu.

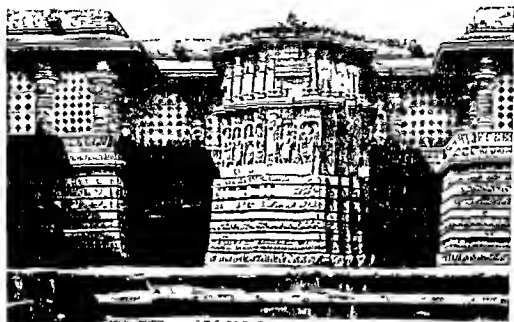
Der Keshava-Tempel in Somanāthapur (Abb. 82), heute ein kleines Dorf am linken Ufer des Kaveri südlich von Mysore (Masur), wurde laut Inschrift in der Eingangshalle von Somanātha, einem General des Hoysala Königs Narasimha III. im Jahre 1268 n. Chr. erbaut. Baumaterial ist ein Steatit oder Speckstein, der sich leicht bearbeiten läßt, aber an der Luft hart und glänzend schwarz wird wie polierter Marmor. Er zeichnet sich daher durch die schnittige Schärfe und Präzision seiner überreichen Ornamentik aus. Sein Plan (Abb. 83) zeigt die von den Tempeln dieses Stils bevorzugte Anlage von drei Zellen um eine zentrale Mittelhalle (*naimanga*), an die sich im Osten die Vorhalle (*nukha mandapam*) anschließt. Der Tempel ruht auf einem Basament, das die sternförmige Zuckung von Zellen und Vorbau wiederholt und deren Seitenflächen durch wechselnd eingezogene und vorkragende Platten die horizontale Banögliederung des Gebäudesockels gleichsam präliedern. Dieser stachelfiedrige Sockel zeigt zu unterst einen Elefantenfries, darüber einen Reiterfries, eine Wellenranke, epische Szenen, dann um die Zellwände Makaras (Delphinelefanten) und Hansas (Schwäne), am Mandapam Vishnustatuen zwischen Säulen mit Shikaras und eine Reihe mit Göttern und Liebesszenen. Einen ganz ähnlichen neunteiligen Sockelfries hat der Hoysaleswara Tempel in Halebidu. Die Wände der Vorhalle sind zwischen den Pfeilern durchbrochen gemauert und lassen gedämpftes Licht eindringen, wie sonst die gegitterten Holzfenster. Die Zellenwände sind in Sternpfeiler aufgelöst, deren Flächen mit verschiedenen Personifikationen des Vishnu geschmückt sind, und die oben in Shikaramotiven endigen. Ein vorspringendes Dachgesimse mit Geda Antefixen schließt den unteren Gebäude- teil ab. Die Zelltürme sind in vier Geschossen oder Terrassen aufgebaut und mit lotosförmigen Kuppeln mit Stöpselkuppen gekrönt. Jedes derselben ruht auf aneinandergereihten verkröpften Kapitellen und besteht aus je zwei orientierten Gebälkfriesen auf denen die Panchasaras oder Pavillons mit Bildnischen aufsitzen. Die walnartig abschließenden Nasenfortsätze der Vimānas bilden die Krönung der Vorhallen, die innen jedem der drei Heiligtümer vorgelagert ist. Die Innenräume sind flach eingedeckt mit großen reich skulptierten Quaderplatten die von den Pfeilern getragen werden. Der nur 10 m hohe Tempel liegt in einem rechteckigen Hof mit Pfeilergalerie und 64 Zellen, deren jede einst eine Gottesstatue barg. (Nach St. Krammisch, I c und R. Narasimhaachar The Kesavatemple at Somanāthapur.)

Der Vishnu Tempel von Belur ist älter, er wurde laut Inschrift in der Mittelhalle vom vierten Hoysala König Vishnuvardhana zur Erinnerung an seine Bekehrung durch Rāmānujasehya, den großen Vishnuverkünder, von der Dschaina zur Brahmareligion, 1117 n. Chr. erbaut und ist was so viele der heute noch in Gebrauch stehenden Hindutempel durch die weiße Tünche entstellt, mit der sie von den Priestern zur Verschönerung überzogen werden. Soweit der ungemein reiche figurale und ornamentale Schmuck davon frei ist, setzt er durch jene Schärfe





And the church was built at the foot of the mountain.



86 Hoysaleswara Tempel in Halebid  
(Phot. Johnston & Hoffmann)

und Feinheit des Schnittes in Erstaunen, durch die sich die Bauornamentik dieser Tempel so häufig auszeichnet. Die sternförmige Navaranga war ursprünglich wie die meisten dieser Mandapas, offen. Die Säulen der Halle sind untereinander verschieden skulptiert. Der Reichtum und die Dichte der Ornamentik haben ihren schlechthin nicht mehr überbietbaren Höhepunkt erreicht (Taf. V). Das Auge des Beschauers findet nur noch an den glatt gebliebenen kubischen Sockeln der Säulen erwünschte Rast. Die Kapitäle sind dreifach, der oberste Teil ein vierarmer Tragstein, auf dem die Balken ruhen. Die Decke ist wie üblich in Kassetten geteilt, nur die Mitte wird mit einer jener monolithen künstlich ausgehöhlten, reich konzentrisch verzierten Kuppeln geschmückt, wie sie von nun an die Zierden aller indischen Prunkhallen bilden.

In Halebidu, der letzten Residenz der Hoysala, ist der nach alten Beschreibungen und Abbildungen an Reichtum des Bauschmuckes alles überbietende Kedareswara-Tempel ein Opfer der zerstörenden Vegetation geworden. Dagegen blieb der ihn an Größe weit übertreffende 1235 begonnene Hoysaleswara-Doppeltempel in Folge des 1310 erfolgten islamischen Einfalls unvollendet. Die beiden Lingamzellen entbehren der krönenden Pyramiden, der Rest des Gebäudes des Daches. Der am Keshavatemple in Somanāthapur noch zurückhaltende Sockel hat übermäßige Höhe erreicht, um Fläche für den unbezähmbaren Darstellungsdrang zu schaffen, der sich hier auf acht Bändern ausbreitet, die von Gesimsen und Balustraden gekrönt werden. Am Hauptgeschoß des Mittelbaues stehen Vischnu und Shiva von Apsaras flankiert (Abb. 86).

Durch den Einbruch des Islam erlitt auch dieser Baustil eine plötzliche Unterbrechung, die seinem Ende gleichkam. Da er jedoch seinen Höhepunkt schon überschritten hatte, war kaum noch Neues von ihm zu erhoffen. Havell erklärt den Tschalukyastil in konsequenter Ausmünzung seiner Teilung in Vishnu- und Shiwatemple als eine von der religiösen Entwicklung, die stets alle drei Gottheiten in jeder der beiden vereint glaubte, ausgehende bewußte Vereinigung des Vishnu mit dem Shiwatemple. Man braucht jedoch gar nicht zu so hypo-

thetischen und unindischen Erklärungen zu greifen um die Entstehung dieses Stils, der weit mehr Südliches als Nordliches enthält, als eine organische Entwicklung zu verstehen

### d Die Dschainatempel

Nichts konnte die Einheit der indischen Kunst besser beweisen als die Tempelkunst der Dschainas. Hier haben wir eine Parallelsäkte zum Buddhismus, die ebenso im Gegensatz zu den brahmanischen Religionen steht wie dieser und deren Tempel trotzdem den brahmanischen gleichen in der Gesamtanlage sowohl wie in vielen Einzelformen, so daß man zur Überzeugung kommt, daß der indische Kunststrom als ein Produkt der indischen Rasse (im Sinne einer durch gemeinsames Klima und Lebensbedingungen vereinigten Menschheit) dahinströmt, ohne durch die religiösen Sekten in ihrem Wesen verändert zu werden. Hätte der Buddhismus im 7—13 Jh. noch politische Macht gehabt, so würden diese seine späteren Denkmäler ein ganz ähnliches Antlitz zeigen wie die brahmanischen und dschainistischen was in Ceylon, Java und Birma auch der Fall ist. Nämlich doch sogar die islamische Baukunst, obwohl sie mit fertigen Bautypen nach Indien kam, so viel Indisches an, als sie bei Ausschluß der menschlichen Darstellung konnte!

Wenn man sich gewohnt hat, von einem buddhistischen Stil zu sprechen, so tat man es mit Hinblick auf den späteren brahmanischen, ohne zu bedenken, daß dieser letztere dem buddhistischen ähnlich gewesen wäre, wenn er eine Frühzeit gehabt hätte. Man pflegt zu übersehen, daß der buddhistische Stil ein Anfang der brahmanische seine Fortsetzung war und daß beide Perioden nur Teile eines und desselben Stromes in seinem Ober- und Mittellauf waren, dessen Unterlauf erst durch einen einmündenden fremden Fluß teilweise verfärbt wurde.

Zum Mittellauf gehört auch die volle Entfaltung der dschainistischen Baukunst, nachdem sie bescheidener schon am Oberlauf teilgenommen hatte. Ihre Frühzeit ist gleich der buddhistischen und brahmanischen durch die Bevorzugung des Hohlenbaues charakterisiert, der sich auf Monchwohnungen beschränkte. Solche Dschainahöhlen gibt es in Orissa und Girnâr in Gudscherrât seit dem 2 Jh. v. Chr. und später in Bâdâmî, Pâtâna in Kandesch, Ankaî, Dhârâsuvâ bei Sholapur, Elura. Große Versammlungshallen nach Art der buddhistischen Tschaitiyahallen gibt es im Felsenbau nicht. Um so überraschen der wirkt der im 6—7 Jh. entstandene Dschainatempel in Aihole durch seine Anlage nach dem Vorbild der buddhistischen Tschaitiyahallen, für deren Gestaltung er neben den in Sanskrit aus gegrabenen Fundamenten struktureller Tschaitiyas (Abb. 9) ein wichtiges Denkmal ist. Der Plan (Abb. 87) zeigt eine ovale Cella in einer apsidalen Pfeilerhalle mit dem Pradakshina-Umgang für die esoterische Gemeinde, während die Laien ihre Umwandlung in der außen herumführenden Pfeilergalerie machen konnten. Der Tempel hat eine Vorhalle, steht auf einer reich gegliederten Basis und hatte über der Cella einen Turm, dessen Gestalt man zwar nicht mehr genau feststellen kann, der jedoch ein Shikhara gewesen zu sein scheint (Abb. Havell A. M. A. J. Pl. XIV).



87 Plan des Tempels in Aihole (Nach Ferguson)

An der Ausschmückung des Tirth von Elura beteiligten sich die Dschainas in hervorragender Weise durch die Ausmeißelung der Indra Sabhâ und Dschagannâth Sabhâ im 9 Jh. (Abb. 88f). Gleich den Buddhisten kamen sie später als die Brahmanen und mußten sich daher mit einem Flügel des Felsenabsturzes begnügen. Sie wendeten sich hier an die in ihren Tirthankaras verkörpertten Kräfte der brahmanischen Trimurti und zwar, nach der östlichen Orientierung



88 u 89 Der Dschama Tempel Indra Sabhā in Elūra



90 Versammlungshalle (Sabhāmandapa) in Vimala Schāha Tempel auf Mount Abu  
(Nach Ferguson Burgess)

zu schließen an die freundlichen Kräfte Vischnus des Erhalters (vgl. Havell A M A J S 201)

Den Eingang zur Indra Sabhā bilden ein Gopuram mit einem Wächterhause am Dach und ein Yogitempel der nach dem viertorigen Brahmotyp aus gehauen sind mit einem vierfachen Steinbild Mahāvīras des „Großen Helden“ geschmückt ist (Abb 88) (Vardhamāna Mahāvīra der Dschinas d. l. Sieger gegen die offiziellen Annahme 526 v. Chr. also 17 Jahre nach Buddha ins Nirvana e. n.). Das Dach dieses Yogitempels ist mit einer Hauptkuppel und vier Kuppelpavillons in den Ecken geschmückt, also ein *pantch-akṣa* ein fünf Jeweeliges wie wir es später so oft an den islamischen Bauten wiederfinden. Die vier Fronten des Tempels sind mit Toren oder Antarkas versehen, die mit dem *śāyā* (Schattendach) überdacht und mit skulpturengelächelten Sonnenfenstern gekrönt sind. Neben dem Tempel stand ein prächtiger Viṣṇupfeiler mit einem vierfachen Brahmasymbol durch vier Dschainafiguren in Yogistellung dargestellt. Dieser Pfeiler ist ungestürzt und nur noch auf älteren Aufnahmen zu sehen. Die eigentliche Indra Sabhā ist eine zweigeschossige Felsenhalle von circa 30 m Tiefe mit reich geschmückten Fassaden (Abb 89). Neben Indra Sabhā ist als zweiter Dschainatempel der Dschagannāth Sabhā ebenfalls als zweigeschossige Halle mit Kultbildern aus dem Felsen gemeißelt. Ihre Frontsäulen sind tief unter dem Vordächer hineingerückt, die zum Schutz gegen die Sonne aus dem lebenden Fels ausgespart wurden.

Wie für den Indra Sabha Tempel der Kailāsa bis zu einem gewissen Grad Vorbild war, folgten die Dschainas in ihren Tempelbauten nunmehr den brahmanischen Typen, wie sie in der betreffenden Provinz vorherrschten. In Südwestindien bevorzugten sie das Vimāna und die Turme späteren Stils in Khadhrāho den Shikaratempel an der regenreichen Westküste und in den Himalayagegenden brauchten sie die dem feuchten Klima entsprechenden doppelten Gebelddächer der Tempel dieser Länder (z. B. Tempel in Mudabidri Pl. XX\ bei Havell A M A 1). Die Tempel bestehen also ebenfalls aus der Cella, dem Vorraum und dem Mandapam



91 Kuppel der Versammlungshalle im Tempel des Vimala Schah auf Mount Abu  
(Nach Fergusson Burgess)

Ein Pradakshinapfad führt außen um das Heiligtum herum gerahmt mit Heiligencellen. Diese Kapellen wurden meist mit kleinen Shikharas gekrönt, so daß auch nach außen hin die Idee der vierundzwanzig Tirthankara und der von anderen Sekten adoptierten Gottheiten verkörpert wurde. Durch solche Äußerlichkeiten und die besondere Plastik bekam die Dschainakunst ihre besondere Färbung.

Eine besondere Blüte erreichte die Dschaina Baukunst in Gudscherat, eine Folge der guten ökonomischen Stellung ihres Kaufmannsstandes und des religiösen Eifers, der hier alle Sekten nach der islamischen Eroberung durch Mahmud von Ghazni und die Zerstörung der Tempel insbesondere des berühmten Shivatempels in Somnath (1024 n. Chr.) erfaßt hatte. Die Dschaina baukunst dominierte in Gudscherat so, daß der westindische Baustil nach ihr häufig Dschaina- oder Guzrat Stil genannt wurde. Er war jedoch, wie James Burgess mit Recht einwendet, durchaus nicht mehr dschainistisch als brahmanisch. „Das Vorherrschen der Dschaina und die Tempel, die sie vom elften Jahrhundert an in Abu und anderen Orten Guzrats bauten, hat zu dieser Fehlbenennung geführt, als ob es der Stil der Sekte wäre. Tatsache ist, daß es der Stil eines geographischen Territoriums und fast nur einer Epoche ist, denn die brahmanischen Tempel in Siddhapur, Somnath und Amarnath sind im gleichen Stil gebaut wie die der Dschaina in Mount Abu und Bhadesvara und es ist dieser Stil für die islamischen Ansprüche adaptiert, den wir später in den Bauten von Ahmedabad, Champaner, Dholka und anderen muhammedanischen Staaten von Guzrat finden. Er hat Verwandtes mit dem Tschalukystil am Dekkan, ist jedoch der Stil, welcher im Radschputen Königreich und im Dekkan während

des zehnten und der folgenden Jahrhunderte angewendet wurde" (Burgess, The Antiquities of Dabhoi 1888 S 1 f)

Da in Gudsherat die Dschanatirths von den reichen Kaufleuten und Bankiers architektonisch ausgestattet wurden, war sie von den Königen und ihrem oft durch politische Rücksichten beeinflussen religiösen Gesinnungswechsel unabhängig und konnte sich nach der islamischen Störung durch Mahmud bis zur endgültigen islamischen Eroberung durch Alaeddin Khilidsch (1297 n Chr) friedlich entwickeln. Die früheren Dschanabratun in Palitana und Girnär fanden ihre Fortsetzung besonders am Mount Abu und in Dabhoi.

Der Mount Abu, auf dem die Dschalnabaukunst ihren größten Glanz erreichte, ist ein schon im Mahābhārata erwähnter heiliger Berg mythischen Ursprungs mit fünfzig heiligen Plätzen der Shalvas und Dschalnas. Die Tempelstätte der letzteren heißt Dilwara (von *deul* = Tempel und *warā* = Sätte, Bezirk) und bildet eine von den Göttern allein bewohnte ummauerte Stadt, wie nur die Dschalnas sie zu bauen pflegten, wenn die nötigen Mittel vorhanden waren. Auch die heiligen Berge Sateemdschaya bei Palitana und Girnār, beide auf der Halbinsel Kāthiāwār haben solche Tempelstädte. Dilwara enthält vier große Tempel, deren ältester von Vimala Shāh einem Bankier, erbaut und nach ihm benannt wurde. Er war 1031 n Chr vollendet und wurde nach teilweiser Zerstörung durch die Muhammadaner von zwei anderen Bankherren 1321 n Chr restauriert. Auch Tedschapāla und sein Bruder Vastupāla, die Erbauer des zweiten Tempels, waren Bankiers und große Bauherren. Ihr dem Namināth geweihter Tempel in Dilwara wurde 1230 n Chr eingeweiht. Der Baumeister hieß Sobhana deva. Gleichzeitig mit dem Vimala Shāh-Tempel wurde auch dieser 1321 n Chr wieder hergestellt. Neben diesen beiden ist der Adināth Tempel von geringem Interesse, während der Tschamukha oder viermündige Tempel wegen seiner besonderen Anlage als Zentralbau Interesse erregt.

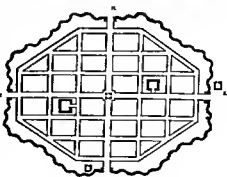
Die beiden Haupttempel Vimala Shāhs und Tedschapāls sind in der Anlage und inneren Ausstattung fast gleich. Ihr Äußeres ist einfach und läßt nichts von der inneren Pracht ahnen. Der Normaltempel der Dschalnas setzt sich zusammen aus der Cella oder Garbhagriha mit dem Bilde des Tirthankar, dem der Tempel geweiht ist, einer geschlossenen Vorhalle (*gudhamandapa*) mit seitlichen Türen, der offenen Versammlungshalle (*sabhamandapa*) auf Säulen, und der Umfassungsmauer mit den Cellen für die Statuen der Tirthankaras und anderer Gottheiten. In den beiden aus weißem Marmor erbauten Dilwaratempeln steht vor der geschlossenen noch eine offene Vorhalle mit acht Säulen, die mit Cella und Gudhamandapa über die Plattform um drei Stufen erhöht ist. Davor stehen auf 48 Säulen die Sabhamandapas, wovon die acht zentralen ein Oktagon bilden und Kuppeln tragen. Die ganze Plattform ist umschlossen von der Hofmauer mit zwei Reihen kleinerer Säulen, welche Korndore zu den 52 Cellen bilden, die mit ihren Portiken drei Stufen höher als die Versammlungshalle liegen. In jeder Cella befindet sich eine sitzende Statue eines Tirthankara, wovon viele Inkarnationen, besonders auch der Inhaber der Heiligtumszella wiederholt erscheinen. Die Säulen des Portikus von den Cellen sind mit kleinen Kuppeln eingedeckt, von denen jede anders dekoriert ist. Die Prache des Ganzen wie des spitzenartigen Details nehmen den Beschauer mit Stäunen über diesen Reichtum an Ornamentik gelangen. An diesen Cellen vorbei unter dem Portikus führt der Pradakshina Pfad. Es sind zweifellos die beiden wunderbarsten Prozessionsumgänge, die indische Tempel aufweisen. Das Zentrum der Pracht bildet jedoch die Kuppel der Versammlungshalle (Abb 90 u 91). Die Säulen mit ihren doppelten Kapitellen gleichen sehr jenen im Krshavatemple zu Belur (Taf V). Im Oktagon sind nun zwischen den Säulen feinhalt gewundene Toranas eingespannt, wodurch die Festlichkeit des Anblicks erhöht wird. Das Achteck der Architrave wird in eine kreisförmige Basis übergeleitet, über der sich die Kuppel wölbt (Abb 91). Die beiden Kuppeln bilden den Stolz der Dilwaratempel. Sie bestehen aus reich geschnittenen Lotustringen mit einem traubenartig herabhängenden Schlußstein von einer transparenten Feinheit der Ausführung, die ähnliche gotische Pendants in Westminster und Oxford in den Schallten stellen. Sechzehn Göttinnen, Vidyadevis oder Saktis der Tirthankaras bilden die untere Rahmung der Kuppeln. Sie sind kröne Meisterwerke der Plastik, bringen aber in den ornamentalen Reichtum Rückgrat und Spannung. Ein Vorbild für diese Kuppeln gab es bereits im Sonnenkempel von Mudhera. Die Ableitung dieser Formen vom Holzstil liegt besonders in Guzrat, das einen reichen Holzstil besaß, nahe, doch sind Holzkuppeln aus früherer Zeit nicht erhalten. Nur eine ähnliche Kuppel im Preshvanāthatemple in Anahilavada v J 1504 n Chr. Dieser Kuppelstil war jedoch weit verbreitet, wie u a ein Tempel in Ambarnath bei Bombay beweist. Jeder der beiden Tempel besitzt eine Portälgalerie der Donatoren, die auf Elefanten reitend dargestellt waren. Doch wurden die Figuren der Reiter von den Muhammadanern zerstört.

Die eingehende Betrachtung dieser Tempel bestätigt uns die Tatsache, daß die Dschainas nicht einen neuen Stil schufen, wohl aber das Vorgebildete zu höchster Pracht steigerten. Eigenartig und vielleicht aus ihrem Streben nach der Reinheit der Seele nach ihrer Reinigung vom „Schmutz der menschlichen Handlungen“ erklärbar ist die Verwendung von weißem Marmor für ihre Tempelbauten. Auch die Reinheit ihrer Meditationen wird *shukla*, weiß, genannt. Allein wenn sie auch keine besondere Sprache, keinen neuen Stil des architektonischen Ausdrucks erfanden, haben sie doch die bestehenden Formen zu höchster Wirkung gebracht und in den Tempeln von Mount Abu eine Pracht erreicht, die auch von ihren eigenen Glaubensgenossen nie übertroffen wurde und die hier, wo keine Sklavenarbeit herrschte, von einer seltenen Inbrunst der religiösen Überzeugung spricht.

Außer den Tempeln, deren man einzelne in den meisten Städten Indiens findet, sind die beiden Türme in Tschitor bei Udaypur als Dschainabauten besonders zu erwähnen. Der ältere Kirti Stambha oder Siegesturm wurde wahrscheinlich im 12. Jahrh. erbaut und ist dem ersten Tirthankara Adināth geweiht, dessen nackte Statue häufig wiederkehrt. Der jüngere Siegesturm wurde von Kumbha Rānā als Denkmal seines Sieges über Mahmud Khatsch von Malwā 1442—49 aus gelbem Marmor erbaut. Er ist 37 Meter hoch, hat neun Stockwerke und ist von unten bis oben innen und außen mit Skulpturen aller indischen Götter bedeckt, so daß er „ein illustriertes Wörterbuch der indischen Mythologie“ bildet (Abbildungen bei Fergusson Burgess II, 58—60).

### Haus, Halle und Palast.

Dorf und Stadt wurden in Indien ebenso wie Haus und Tempel nach bestimmten magisch-kosmischen, aber auch rein praktischen Grundsätzen angelegt, die in den Silpa Shastras niedergelegt sind. Das Manasāra (cf. Ram Raz, Essay on the architecture of the Hindus, S. 41 f.) kennt vierzig Größen der Dörfer und Städte nach der Ausdehnung der dazu gehörigen Landereien, die mit einbezogen sind und unter der Bevölkerung nach bestimmten Grundsätzen verteilt wurden. Das Manasāra zählt ferner acht Arten von Anlageplänen für Dorf und Stadt auf. Typisch für diesen Plan ist die rechteckige Gestalt mit zwei sich im Zentrum kreuzenden Hauptstraßen und vier Haupttoren (Abb. 92). Die Ost-West-Straße bildet die längere Hauptstraße und wurde *radsha patha*, Königsstraße, genannt, die Nord-Süd-Straße hieß *mahāhala* (Breite Straße) oder *lamana* (Südliche Straße). Außerdem führte eine Straße rings um die Innenseite der Stadtmauer, *manga lavitthi*, der Weg der günstigen Konstellation und der Wachsamkeit, der von den Dorfbrahmanen als Pfad für die rituelle Umgehung, *pradakhina* begangen wurde, aber auch für die Bewachung wichtig war. Wenn Megasthenes von hölzernen Mauern spricht, die Pataliputra umgaben, müssen wir annehmen, daß die Dörfer meist durch solche geschützt waren. Sie waren in der Art der Stupazäune, deren Vorbilder sie sind, aus Balken gezimmert und ihre Tore glichen den Toranas der Stüpen. Solche Stadttore sehen wir auch auf den Reliefs in Sāntschī und Amarāvati dargestellt, wo sie allerdings schon aus Ziegel und Stein gebaut waren. Stärkere Befestigungen waren ja zur lokalen Verteidigung gegen Räuber oder feindliche Nachbarn nicht nötig. Die Urbilder der Stupazaune und Tore haben wir hier zu suchen.



92 Dorfplan genannt Padma  
(Lotusblattart g)  
(Nach Rām Rāz Havell)





95 Südindisches Dorf mit Gopuram als Abschluß der Dorfstraße  
(Nach E. La Roche Ind. Baukunst)

einer offenen Säulengloggia ausgestaltet wie man sie auf Darstellungen und in modernen Häusern oft sieht (Abb. 100)

Auf einem anderen sehr bekannten Bharhutrelief mit der Verehrung des Haarschmuckes Buddhas durch die Gotter finden wir einen Gotterpalast der uns als Spiegelbild der gleichzeitigen indischen Paläste dienen kann (Abb. 19). Auch diese Paläste gleichen den heutigen größeren Râdschputanahäusern wie die von Havell gemachte Gegenüberstellung zeigt (A. M. A. I. Pl. III). Beide Bauten haben unten die Vedika darüber die Geschosse mit den Balkonen und die Verandadächer, *tschâyâ* als Schutz gegen Regen und Sonnenstrahlung. Die Balkonfenster, Relief entspricht dem modernen offenen Terrassendach mit seinen Kuppelpavillons oder *tschattris* das am Relief aber das ganze Dach bedeckt. Auch von den Versammlungshallen (*samdhagaras*) wie sie in großen Dörfern und in Städten für die Beratungen der Ältesten und festliche Anlässe dienen geben uns die Bharhut Reliefs ein Bild (Abb. 96). Es waren Säulenhallen mit einer großen Terrasse auf welcher oft eine zweite schmalere Halle mit Tonnendach aufgesetzt war und deren Nachkommen die Hallen der Moghulpaläste sind.

Rhys Davids wirft die Frage auf ob die auf diesen Reliefbildern dargestellten Säulen und Brüstungen Holz oder Steinbauten nachgebildet seien. Daß der Steinbau in Indien älter ist als man auf das Zeugnis des Megasthenes hin anzunehmen geneigt wäre beweist die noch stehende Festungsmauer von Giribadscha im alten Magadha aus dem 7. Jahrh. v. Chr. Die Dschatakas aber aus denen wir das Meiste über die alte Kultur in Indien erfahren sprechen nur von Pfeilern und Stiegen aus Stein. Die Pfeiler der Reliefgebäude scheinen denn auch auf Stein vorbildlich zurückzugehen. Sonst aber war der Oberbau der Gebäude wohl stets aus Ziegel und Holz errichtet, zumal die Steinbautechnik lange Zeit recht primitiv geblieben zu sein scheint. Die Mauern waren aber zum Teil außen und innen mit Stuck überzogen und mit figuralen und ornamentalen Freskomalereien geschmückt wie die Vajaya Texte berichten (cf. Rhys Davids I. c. S. 68). Die Namen von vier typischen Mustern sind uns dort über

iefert Das Grlandenmuster  
Kriechmuster Fünfbänder  
muster und Drachenzahnmuster  
Wir finden sie auf den alten Re-  
liefs und in Adschantä oft ge-  
nug und kommen darauf zurück  
Wenn Figuren vorherrschen ist  
oft von einer Bildergalerie (*cit  
tāḡara*) die Rede

Die Königspaläste wa-  
ren große Anlagen welche  
die Haremsgemächer eben-  
so wie die öffentlichen Re-  
gerungsräume umfaßten  
Darin waren u a öffent-  
liche Spielhallen, deren Er-  
haltung Pflicht des Königs  
war und woraus er einen  
Gewinnanteil bezog Des  
ofteren ist in den Dscha-  
takas die Rede von sieben-  
stockigen Palästen, *satta*

*bhūmaka-pāsāḍas* Ein jungerer Bau dieser Art steht noch in Pulastipura in Ceylon auch die  
Pfeiler des „Ehernen Palastes“ (*lohapāsāḍa*) in Anuradhapura aus dem 2 Jh v Chr bilden die  
Ruine eines solchen Gebäudes Die Ähnlichkeit mit den babylonischen Ziggurats ist zweifellos  
vorhanden, aber sehr äußerlicher Art Auch dienten diese Paläste privaten Zwecken Moghul-  
bauten wie der vierstockige Stufenbau des Grabes Akbars in Sikandra und der fünfstockige  
Pantsch Mahal in Fathpur Sikri bei Agra sind Nachkommen dieser altindischen Baugestalt  
Heißluftbäderbauten sind in den Vinayatexten ebenfalls beschrieben und von den ebenso alten  
prachtig ausgestatteten in Stein gefaßten Schwimmbassins mit großen Freitreppen sind in  
Anuradhapura noch einige vom Beginn unserer Ära gut erhalten Sie hatten Ankleidepavillons  
auf hölzernen Säulen

Gewinnen wir also aus den Reliefbildern (und Adschantāmalerien) und aus den Beschreibungen  
der alten buddhistischen Texte ein recht anschauliches Bild von der altindischen Profanarchitek-  
tur, so reichen die heute noch erhaltenen Denkmäler infolge der islamischen Zerstörungen  
nicht über das 15 Jh zurück In dieser Zeit hatte die hinduistische Profanbaukunst schon Einzel-  
heiten der islamischen übernommen und erscheint nicht mehr ganz rein von fremden Einflüssen  
wenn diese auch nur nebensächlicher Natur sind Eine Gegenüberstellung hinduistischer und  
moghulischer Paläste zeigt den großen Unterschied der trotz aller Angleichungen der indoisla-  
mischen Baukunst an die indische geblieben ist Die Moghulpaläste lassen uns trotz allen Auf-  
wandes an kostbarem Material und „reinen Stil“ kühn man spürt hinter ihrer Pracht zu sehr  
den Machtwillen und den diesem dienenden Architekten der aus islamischen und indischen  
Traditionen eine neue Treibhauskunst erzeugt um alles bisherige zu übertreffen Dagegen finden  
wir, wenn noch irgendwo im Orient so in den Palästen der Radschputufürsten heute noch die  
Romantik der „Tausend und Einen Nacht“ verwirklicht Während es schwer ist die Moghulbauten  
aus zwei Jahrhunderten immer auseinanderzuhalten und die Pfeilerhallen aus Marmor in Agra



96 Zweigeschossige Halle Bharhut Relief



93 A Indischer Bauernhof vom Stöppaun in Bharhut  
(Nach Cunningham)

Im Zentrum dem Kreuzungspunkt der beiden Straßen stand auf einem künstlichen Hügel ein Baum der Ficusgattung in dessen Schatten der Rat der Ältesten tagte und der die heilige Bedeutung des Baumes des Vischnu annahm der alles durchdringenden kosmischen Kraft. An der Stelle des Baumes trat in größeren Gemeinwesen eine Versammlungshalle Man dapaṃ oder ein Brahmatempel mit vier Toren. Die Anordnung der Häuserblocks in den so geschaffenen vier Quartieren wechselte nach dem gewählten Plan und nach der Zusammensetzung der Bevölkerung und Sekten. Städte wurden mit befestigten Turmmauern umzogen und außerdem durch Gräben geschützt.

Die geradezu religiöse Bedeutung des häuslichen Herdes der Hütte geht schon aus Stellen des Rgveda besonders aber aus den Zaubersprüchen des Atharvaveda hervor. In den ältesten Hütten war in der Mitte die Stelle wo das Herdfeuer flammte denn mitten im Hause sitzt der Erstreuende d i Agni (Rv I 69 2). Ein umfriedetes Haus und Hof hieß kūrṇaḥ. Die wohlbefestigte Tür (dvar d d a) war ein wesentlicher Teil des Hofes.

Ein Aufbewahrungsort für Somapflanzen (Vorratskammer) eine Wohnung des Agni (Feuertätte) ein Sitz der Frauen (Frauengemach) ein Schuppen ein Sitz der Götter bist du o göttliche Hütte Nahrungserreichlich ergreifen. Die unter G bet erbaute Hütte die durch Scher erbaute gegründete schützt Indra und Agni die Hütte den Soma enthaltenden Sitz (Av 9 3 Irad II Zimmer Altindisches Leben S 151ff.) Aus diesen Zaubersprüchen erhellt die Heiligkeit der Wohnstätten die hier Holzbaute nicht Lehmhütten waren. Aus den Anspielungen und Sprüchen in Rgveda und Atharvaveda rekonstruiert II Zimmer das altindische Wohnhaus. Vier Eckpfeiler wurden auf festem Grunde errichtet Stützbalken lehnten sich schräg wider dieselben Deckbalken verbanden die Grund und Eckpfeiler des Hauses. Lange Bambusstäbe lagen auf ihnen und bildeten als Sparren das hohe Dach. Zwischen den Eckpfeilern wurden je nach Größe des Baues noch verschiedene Pfosten aufgerichtet. Mit Stroh oder Rohr in Bündel gebunden füllte man die Zwischenräume in den Wänden aus und überzog das Ganze damit. Regel Klammern Stricke Riemen hielten die einzelnen Teile zusammen. Auch die Türe wurde mit einem Riemen verschlossen wie im homerischen Haus. Vier Räumlichkeiten oder Teile des Hauses werden erwähnt *agnigāḥ* das gemessene Wohngemach *haviśśāḥ* die Vorratskammer das Frauengemach und das Nebengebäude.

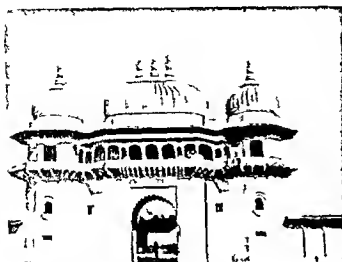
Dank den zahlreichen Darstellungen altindischer Häuser auf den Reliefs von Bharhut Santschi u. a. O. können wir uns davon auch konkrete Vorstellungen machen (Abb. 93). Wenn auch nicht aus Holz allein sondern oft aus Lehm und Bambus gebaut bestätigen uns diese Bilder die literarische Überlieferung. Drei oder vier Häuser waren im Rechteck gebaut



94 Ansicht von Tandschur (Ausschnitt)

(Nach E. La Ro He)

und umschlossen einen Hof in dem die Herde Schutz fand. Ein Doppeltor von zwei kleinen Fenstern flankiert bildet die Straßenfront. Die hat sich bis heute so erhalten wie uns ein Blick auf die einfachen Häuser in Tandschur (Abb. 94 in der Ecke l u) lehrt. Mit Ausnahme des Daches hat sich hier also in zwei bis dreitausend Jahren nichts geändert. Wir können aus dieser Gegenüberstellung auf das weitgehende Festhalten an der Tradition in vielen anderen Kulturdingen schließen. Die Dachformen waren wohl seit jeher verschieden und änderten sich mit der Bodenbeschaffenheit. Am Bharhutrelief aber sehen wir das uns von den buddhistischen Tschantyas her bekannte Tonnendach in seiner ursprünglichen Verwendung. Es hat schon die durch die Konstruktion bedingte Gratung und als Folge davon die spitzboggige Form der Gebelfelder. Daneben gab es Häuser mit flachen Dächern mit einem Pavillon unter dem der Hausherr saß und der ihm verschiedene Räume ersetzen konnte. Man schläft ja gewöhnlich auch am Dache. Solche Dachterrassen mit Pavillons finden wir ebenfalls seit Santschl in Relief und Malerei, besonders in der Miniaturenmalerei des 17—19 Jh., häufig dargestellt. Eine Vorschrift des Mānasāra lautet, daß das vordere, mittlere und rückwärtige Tor eines Hauses gleiches Niveau haben und in einer Achse liegen soll. Und zwar soll das äußere Tor nicht genau in der Mitte der Fassade liegen sondern etwas seitlich. Die gleiche Regel soll bei Tempeltoren beobachtet werden. Außen soll am Tor eine *vedika* oder erhöhter Sitz eingebaut werden. Den Sitz im Haus tor, das zu diesem Zweck in eine Nische gerückt ist (nicht etwa die Bank an der Hausmauer) fand ich als auffallende Ausnahme auch in einem ostpersischen Dorfe Sāfiābad, das dadurch als eine alte Indoarische Siedlung gekennzeichnet erscheint. Die *Vedika* wurde in Indien zu

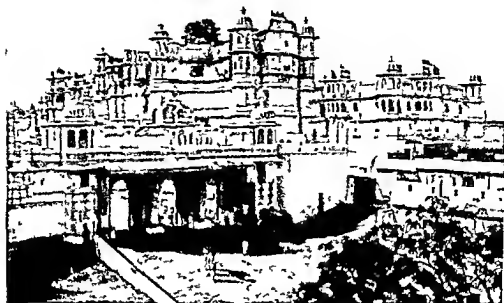


97 Eingangstor zum Palast des Maharadscha von Gwalior  
(Phot. Dr. z. Niedermayer)

Fatehpur Sikri und Delhi, ja selbst gewisse Grabbauten nicht zu verwechseln, hat jeder alte Radschputenpalast sein individuelles einmaliges und daher unvergessliches Gepräge und seinen besonderen Reiz. Diese dreißig bis vierzig Paläste aus dem 16—19 Jh. lassen sich daher auch nicht unter Typen zusammenfassen, da keiner dem anderen gleicht und die von Lebensgewohnheit, Luxus und Zeremoniell vorgeschriebenen Zimmer, Sale, Bäder, Garten und Parkanlagen doch immer wieder von neuen Gesichtspunkten aus zu einem Ganzen vereinigt sind. Freilich hatten die indischen Baukünstler für

die Schloßbauten den gleichen guten Bundesgenossen wie die europäischen, die reiche Landschaft, eine Voraussetzung die den Architekten Vorderasiens häufig fehlte. Wo irgend erreichbar baute man die Schlösser in bewachsenes Hügelgelände mit Teichen, Seen und Wasserfällen. Der Palast des Maharana von Udaypur am Putscholasee mit seinen bauingeschmückten Inseln ist die schönste und großartigste Anlage dieser Art in Indien (Abb. 98). Doch ist dies nur ein Beispiel von den vielen Wassersehlössern die man, wenn auch nicht in dieser Größe, besonders in den indischen Berglandschaften in Kaschmir, Siam, Birma, Ceylon findet. Hunderte von Seen sind mit einem Inselsehlöschchen geziert. Neben Udaypur seien die großen Wasserschlosser von Dschapur und Amber, Adschmir, Bidschapur und Dig erwähnt.

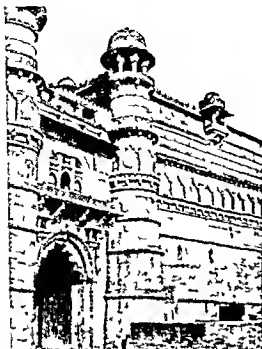
Zum Wasser gesellen sich die Gärten, die in Indien seit jeher eine große Rolle spielten. Kennen wir doch — Japan ausgenommen — kein zweites Land, in dem die religiösen Gebräuche so sehr mit Blumenspenden und Blumenschmuck verbunden waren und sind wie in Indien, wo Blumen höchste Symbolträger sind und die meisten Gottheiten ihre ihnen besonders heiligen Blumen haben, an der Spitze Brahma, Vischnu und Shiva mit dem ihnen heiligen, morgendlich rosafarbenen, dem mittäglich blauen und dem weißen Lotus als Symbol von Vergehen und Werden des Zerstörers und Lebenspenders. Der Hausgarten war notwendig für die allmorgendlichen Blumenspenden an den Hausgott vom eigenen Garten, für das tägliche Pradakshina der Hausfrau um den Tulistrauch und für bestimmte Bäume, deren Zweige und Blätter man bei den Familienfesten nach Vorschrift brauchte. Wir wissen zwar über den altindischen Garten herzlich wenig, können aber annehmen, daß die geometrische Anlage auf eine alte einheimische Tradition zurückblickt. Die Einteilung in Quadrate mit dem Achsenkreuz, der mystischen Swastika der Inder, scheint für den Garten wie für den Dorfplan seit Alters oberster Grundsatz gewesen zu sein. Babars Klage über den Mangel an Gärten in Indien dürfte, wie Havell bemerkt, wohl nur auf seine völlige Unkenntnis des Landes zurückzuführen sein. Wahrscheinlich brachte er dem Lande zurück, was in früheren Jahrhunderten von Indien nach Afghanistan an Gartenkunst



98 Palast des Mahārāna von Udaypur  
(Nach E. Le Roche)

hinaufgetragen worden war. Wir können noch nicht abschätzen, wie viel indisches Kulturgut schon in sassanidischer Zeit nach Westpersien gebracht wurde. Jedenfalls ist die prinzipielle Übereinstimmung der persischen Plananlage mit der indischen und dieser mit dem altindischen Dorfplan auffallend.

Hören wir, zu den Palästen zurückkehrend, noch die Charakteristik von Fergusson Burgess: „Sie sind selten mit viel Rücksicht auf architektonische Symmetrie oder Wirkung angelegt, sind aber trotzdem immer pittoreske und meist sehr schmuckvolle Objekte in der Landschaft, wo man sie findet. In der Regel sind sie an felsigen Vorsprüngen gelegen, die in einen See oder Teich hineintragen oder über ihm hängen, in diesem Klima stets eine angenehme Umgebung für alle Bauten; und die Art, wie sie in die Felsen hineingepaßt sind oder ihnen zu entwachsen scheinen, führt häufig zu malerischen Kombinationen. Zuweilen sind ihre Fundamente mit Rundtürmen oder Bastionen befestigt, auf deren Terrassen sich das Schloß erhebt, aber auch sonst ist der Sockel meist bis zu beträchtlicher Höhe massiv emporgeführt in einer Art, die dem Gebäude einen wohlthuenden Anblick von Solidität verleiht: so leicht auch der Oberbau sein mag und häufig ist. Wenn man zu diesen natürlichen Vorteilen die Tatsache hinzunimmt, daß der vornehme Indier eines schlechten Geschmacks fast unfähig ist und daß alle diese Paläste genau das sind, was sie zu sein vorgeben, ohne etwas vorzuspiegeln, was sie nicht sind oder irgendeinen alten oder neuen Stil zu kopieren, außer den, der ihren Zwecken am besten entspricht — dann wird es nicht



99 Torfassade des Palastes Min Singh auf der Festung Gwalior  
(Phot. Dies Niedermayer)



100 Straße in Gwalior  
(Phot. Dies Niedermayer)

schwer sein, sich vorzustellen, was für dankbare Forschungsobjekte diese Radschputen Paläste wirklich sind.“ Was Fergusson Burgess über die Unmöglichkeit der Vermittlung ihrer Schönheiten und Reize in seinem Handbuch sagt, gilt auch für uns. Ohne genaue Pläne und Interioraufnahmen, die bisher fehlen, können wir weder von ihrer Raumanordnung noch von ihren intimen Schönheiten eine Vorstellung gewinnen. „Ein Palast ist nicht wie ein Tempel — ein einfaches Gebäude mit einer oder zwei Hallen und Cella, das hundert anderen gleicht, sondern ein großer Komplex von öffentlichen und privaten Gemächern, die als Ganzes mehr für den praktischen Gebrauch, als für die äußere Wirkung gruppiert sind.“

Einblick in die Hofe eines hinduistischen Palastes bekommen wir nur in Gwalior (Abb 101), bei den übrigen Beispielen müssen wir uns mit dem äußeren Anblick begnügen.

Auch in Südindien ist von den Palästen der alten Dynastien, der Pallava, Tschola, Pandya usw. nichts erhalten, und von Ruinen nichts bekannt geworden. Die paar Paläste (und Pavillons) in Madura, Tandschur, Vidschayanagar, Tschandragiri stammen aus dem 17 — 19 Jh. und stehen so sehr unter islamischem Einfluß, daß wir uns hier mit einem kurzen Hinweis begnügen können.

Einer der ältesten noch erhaltenen Radschputen Paläste ist der von Min Singh (1486 — 1518) erbaute am Burghügel von Gwalior. Aus helldem Sandstein erbaut beherrscht seine mächtige festungsartige Ostfassade mit ihren Rundtürmen die Stadt (Abb 99). Der untere Teil der Mauer ist wie bei vielen indischen Palästen



101 Mân Singhs Palast in Gwálíor  
Raum an der hintere Le des westlichen Hofes  
(Nach E. La Roche)

glatt und nur durch zwei Wulstbänder gegliedert dann folgt getragen von einem Gesims das mit den herzförmigen Blättern der *Ficus religiosa* geschmückt ist ein Blendarkadenfeld von festlicher Anmut Seine durch spärliche Furchung belebten Pfeiler tragen würfelige rautengeschmückte Kapitelle und die gehelligten Krönungen der Shikharas Zwischen den Pfeilern sind gewellte Toranabögen eingespannt Das Eingangstor (Abb 99) in den Vorhof hat einen reich ornamentierten Türsturz und Torbogen darüber einen Altar der bei festlichen Einzügen als Musikkergalerie gedient haben dürfte mit durchbrochenem Steingitter Über der Blendbogengalerie ziehen sich Balkongalerien von Konsolen gestützt gekrönt von den Turmbalkonen mit ihren tropenhelmartigen Kuppeldächern die ursprünglich mit vergoldetem Kupferblech bedeckt waren Die Fassade ist außerdem mit farbigem Fliesenreliefs geschmückt Vom Vorhof aus gelangt man in die beiden hintereinander gelegenen Innenhöfe um die die Wohnräume liegen Das Erdgeschoß des östlichen Hofes wird beschattet durch ein gewelltes Vordach aus Steinziegeln mit Blattschmuck getragen von Löwenkonsolen Die Tore haben weder toranaartige Abschlüsse Die Wände sind in horizontale Streifen geteilt die mit grellfarbigem Fliesenmosaik farbig geschmückt sind Der dreiteilige Erker des Zenana (Harem) wird von reich skulptierten Konsolen getragen Der kleinere westliche Hof erhielt ein eigenartiges Antlitz durch die fast komisch wirkenden mächtig ausladenden Rundkapitelle und die reiche Steinornamentik mit Durchbrucharbeit Im angrenzenden Querraum läuft oben ein Gang herum durch dessen durchbrochene Sandsteinbrüstung hohes Seitenlicht eindringt Hofsteig ist dieser Gang wie man auf Abb 101 sieht durch ein tiefes Steingitter geschlossen und ein solches kerkert auch typischartig die Brüstung

Prächtige Paläste erbauten ferner in Râdschputâna die Rânâpûten erst in Tschitor dann nach 1568 in der





102. Palast in Dattya (nach G. B. Havel)

gekrönt, die in Verbindung mit den kleinen Zierkuppeln und der zentralen Kuppel dem mächtigen Block eine reich gegliederte Krönung geben. Die Hauptfront spiegelt sich im davor liegenden Teich.

zweiten Residenz, dem pittoresk am Pitschola See gelegenen Udaypur (Abb 98). Im Gegensatz zu seiner durch die vielen Türme erwirkten Gelöstheit, die sich gut in den Rahmen seiner heiteren Umgebung fügt, zeigt der Palast von Dattya in Bundeschand aus dem 17. Jh. eine ernste geschlossene kubische Masse von Granit, die sich auf einem ca. 12 m hohen Unterbau erhebt (Abb 102). Von den vier Stockwerken schließen die beiden obersten einen Hof ein, aus dessen Mitte ein zweiter vierstöckiger turmartiger Bau mit den Privatgemächern sich erhebt. Die beiden untersten Stockwerke, die sich über die ganze Baufläche ausdehnen, enthalten die offiziellen Empfangs- und Staatsräume. Die größeren Räume der oberen Stockwerke liegen in den vier Ecken und Mitten der Fassaden und sind mit Kuppeln

## Systematik der Baukunst

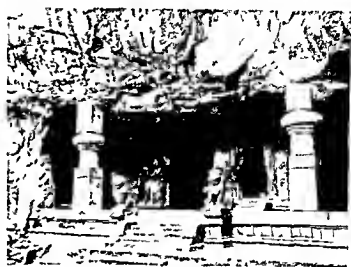
### 1. Baustoffe und Bauwerk

Die prinzipielle Stellung der Inder zum Baustoff und seiner Verarbeitung hat With in seinem vortrefflichen Buche über Java bereits charakterisiert. „Gegenüber dem Begriff der Masse als elementarem Prinzip der Verwirklichung, der Erdhaftigkeit und der Realität treten die Verschiedenheiten der Stoffarten ganz in den Hintergrund, schrumpfen die Materialbesonderheiten wie zwischen Holz und Stein zu nebensächlichen Erscheinungsformen zusammen. Die Masse wird gewissermaßen unter ihrem philosophischen, aber nicht unter ihrem naturwissenschaftlichen Aspekt angesehen und behandelt und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Eine Einfühlung in die stofflichen Bedingungen, in die Besonderheiten von Stoffarten und ihre spezifischen Strukturen hat es nicht gegeben und würde soviel bedeuten, als die künstlerische Wirkung durch Bezugnahme auf materielle Bedingungen trüben und ihren Gültigkeitscharakter abschwächen. Man baute und bildhaute fast ausschließlich in dem Materiale, das man vorfand, und formte in diesem Materiale, unbekümmert um seine besonderen Materialbedingungen.“

Diese prinzipielle Grundlegung gilt für ganz Indien. Trotzdem dürfen wir die Frage nicht mit dieser Feststellung bewenden lassen und können eine, wenn auch knappe, Rechenschaft über die materiellen Gegebenheiten, ihre Verteilung, Anwendung und Auswirkung nicht umgehen. Denn oft werden sie doch von schicksalhafter Bedeutung.

Die Ausgrabungen, die uns allein über Art und Verbreitung der Baustoffe in den älteren Perioden Aufschluß geben können, sind in Indien eben im besten Gange und es wird Jahrzehnte

brauchen, bis wir zu einem abschließenden Urteil darüber gelangen können. Vorläufig bringen sie fast jedes Jahr Überraschungen. Fest steht heute schon, daß die in den anderen Kulturländern Asiens gebräuchlichen Baustoffe auch im alten Indien angewendet wurden. Lehmklötze und Lehmziegel, Backstein, Stein, Holz und Rohr. Da die Halbinsel alle Arten von Landschaften aufweist, Urwälder, Dschungel, Sumpfigenden, Lehmländer und Gebirgsländer, war man stets vom Material abhängig, das der Boden zur Verfügung stellte. Nur für besondere Luxusbauten oder



103 Der Felsentempel in Elephanta  
(Phot. Dietz Niedermayer)

Heiligtümer wurde etwa Holz oder Steinmaterial auch von weiterher geliefert. Es ist selbstverständlich, daß die Ackerbauer ihre Wohnhäuser nur aus billigem bodenständigem Material bauten, also im Indusland vorwiegend aus Lehm und Rohr, im Gebirge vielfach aus Bruchstein, aber auch aus Holz, das schon mehr Arbeit erforderte, im Gangesland aus Rohr und Holz und so fort durch ganz Indien gemäß dem oft wechselnden Boden. Die alten Hausbauten sind jedoch ebenso wie die Dorfanlagen, wie schon S 79ff ausgeführt wurde, für die spätere historische Baukunst vielfach von grundlegender Bedeutung, daher wohl zu beachten.

Die Bauernhöfe auf den Bharhutreliefs (Abb 93) sind offenbar aus sonnengetrockneten Lehmziegeln erbaut, wie wir sie in gewissen Teilen Indiens, besonders im Pendschab heute noch finden und mit tonnenförmigen Dächern gedeckt. Diese sind entweder halbkreisförmig oder spitzbogig und bestanden wohl stets aus einem mit Matten und Lehmziegeln belegten Rohrgerüst. Stroheckte Dächer dieser Art haben heute noch die bengalischen Bauernhäuser. Der schweren Regengüsse wegen sind sie steil und weit herabgezogen. Diese Bengali-Häuser zeigen auch noch die schon in den Zaubersprüchen des Atharvaveda indirekt beschriebene uralte Bauweise der Rohrhütten, deren Hölzer mit Bast verbunden wurden. „Der alle Schätze enthaltenden Hütte lösen wir auf die Knoten der Strebepfeiler, der Stützbalken und der Deckbalken“, „Ich löse auf die Knoten an den Sparren, an den Riegeln, an den Verbänden und am Rohr, an den Seitenpfosten, an den Klammern an den Rohrbüscheln und an den Verbänden“. Gemeint sind die unsichtbaren Schlingen des Zaubers, die beim Beziehen der Hütte durch die Zaubersprüche gelöst werden sollen und die man in die wirklichen mit hinein verknotet dachte (vgl. Zimmer I c S 151 f). Später erst wurde für anspruchsvollere Häuser geschnittenes Holz benutzt, das Gelegenheit zur Entwicklung der reichen Bauornamentik bot, durch die sich die indische Baukunst auszeichnet.

Es ist uns durch Arrian überliefert, daß Städte an Flußufern und in Niederungen aus Holz, solche in höheren, beherrschenden Lagen, wo sie Überschwemmungen weniger ausgesetzt waren, aus Lehm oder Ziegeln erbaut wurden. Diese Feststellung bezieht sich auf die Zeit des Megasthenes, des seleukidischen Gesandten am Hofe des Mauryakönigs Tschandragupta (vgl. S 1f). Arrians Überlieferung wurde durch die neueren Ausgrabungen in Pataliputra, wo man

Reste der alten Holzpfiler fand und der Lehm- und Rohziegelmauern von Shrāvastī, Bhīta und anderen Städten bestätigt

Ziegel, die über das 4. Jahrhr zurückreichen, wurden in den Gangesebenen nicht gefunden, und es ist nicht wahrscheinlich, daß sie in diesem Teil Indiens vor der Ashokazeit verbreitet waren. Die schwerfällige Gestalt und mindere Qualität der in Sāmāth und anderen Orten in der Ashokaperiode verwendeten Ziegel verraten die noch geringe Erfahrung in der Herstellung dieses Materials. (Die Ziegel der Mauryazeit in Sāmāth messen bis zu  $55 \times 33 \times 10$  cm, jüngere  $40 \times 20 \times 5$  cm, übertreffen also die babylonischen an Größe. Vgl. meine Backsteintabelle in „Islamische Baukunst in Churasan“ (Folkwang Verlag 1923) S. 170 und H. Hargreaves, Excavations in Sāmāth in Arch. Surv. of India, A. R. 1914/15 S. 109f.)

Dagegen hat sich Marshall's Vermutung, daß die Ziegelfabrikation im Indusland und den nordwestlichen nahe an Persien und Mesopotamien heranreichenden Provinzen Indiens älteren Datums sei, durch die neuesten Ausgrabungen im Pendschab glänzend bestätigt. Man deckte in Mohendso Daro und in Harappa Reste von groß angelegten Bauten aus gebrannten Ziegeln  $\times$  T mit Fußböden aus farbig glasierten Ziegeln auf, die mit einer bisher unbekannten altindischen Bilderschrift versehen sind und in eine in diesen Gegenden prähistorische Zeit, in das 6.—2. Jahrhr v. Chr. zurückreichen. Die Ruinen bestehen aus älteren Strata und jüngeren Ruinen. Ein Riesentöpa aus Ziegel wird ins 2. Jahrhr v. Chr. angesetzt (Ill. London News Nr. 532 v. 20 Sept. 1924). Bis hierher scheint also die babylonische Backsteinarchitektur ihre Ausläufer gesendet zu haben. Seit jener Zeit muß man mit einer kontinuierlichen Entwicklung der Ziegelbaukunst in Indien rechnen, die freilich erst später auf Grund topographischer Vorarbeiten wird festgelegt werden können. Alte Ziegel mit Mauerzeichen und mit Inschriften wurden in den verschiedensten Teilen Indiens gefunden (Rhys Davids, Buddhist India S. 121). Auch wird von Ziegelbauten in fast allen alten Texten, den Dschatakas, Vinayas und Puranas häufig gesprochen. Ein deutlich bestimmbarer Ziegelbau zeigt die Amaravātiriefs (Abb. 104). Sie wurden für den Hausbau sehr viel verwendet, die Wände jedoch meist mit Tschunamstuck überzogen und bemalt. Sehr verbreitet war der Ziegelbau im Indusgebiet und in der Landschaft Sind, wie die Ausgrabungen beweisen. Aber auch in den östlich gelegenen buddhistischen Wallfahrtsorten wie in Sāmāth und Bodhi Gayā gab es zahlreiche bedeutende Ziegelbauten. In Sāmāth waren der nach seinem Zerstörer so benannte Dschagat Singh Stöpa aus der Mauryaperiode und viele andere Bauten aus Ziegel erbaut, wovon heute nur noch die Basen erhalten sind (cf. Daya Ram Sahni und Vogel, Catalogue of the Museum at Sāmāth, Calcutta 1914). In Bodhi Gayā steht heute noch an der geheiligten Stelle der Erleuchtung ein großer aus Ziegel erbauter Tempel, der in seiner heutigen Ausstattung freilich nicht über das 9.—10. Jahrhr zurückdatiert werden darf und türbanische Formen hat.

In Südindien ist die Ruine der strukturellen Tschaitjāhalle in Guntupalle ein sehr wichtiges Ziegelbaudenkmal (Arch. Survey, A. R., Madras 1917). Dieser apsidale Hallenbau von ca. 18 m Länge und 5 m Breite hatte  $1\frac{1}{2}$  m starke Ziegelmauern und war mit Ziegeln eingewölbt. Da die Decke eingestürzt ist, läßt sich die Wölbetechnik nicht mehr feststellen.

Im allgemeinen spielte jedoch trotz der vielen zerstörten Ziegelbauten das Ziegelmaterial im Tempelbau eine dem Stein weit untergeordnete Rolle. Es wurde mehr für die oberen Stockwerke von Gebäuden und Türmen, ferner Nebenbauten und kleine Tempel benützt. In der tempelreichen Provinz Orissa eignet sich, wie Ganguly feststellte, die Erde nicht dafür, daher fehlen Ziegelbauten fast gänzlich.

Daß der Steinbau in Indien sehr weit zurückreicht, beweisen die Reste der kyklopischen Mauern von Radsehagriha, der von Bimbisāra, dem Zeitgenossen Buddhas erbauten Residenz (cf. V. H. Jackson, Notes on old Rajagriha, Arch. Rep. 1913—14). Freilich wurde sonst bis heute kein Steinbau vor der Ashokazeit bekannt. Sir Marshall führt diesen merkwürdigen Mangel an alten Denkmälern aus jener Zeit, in der die Inder zweifellos schon eine gut entwickelte blühende Zivilisation hatten, auf das Überwiegen des Holzbauwerks und die zerstörende Kraft des Klimas zurück (The Cambridge hist. of India I, 612). Aber müssen wir angesichts der oben erwähnten neuesten Ausgrabungen sehr alter Ziegelbauten nicht auch für den Steinbau noch mancher Enttüllung gewartig sein? Jedenfalls ist der Streit, ob der Steinbau erst durch den alexandrinischen Einfall und die Griechen nach Indien gebracht wurde, in E. schon deshalb hinfällig, weil der indische Steinbau ohne Bindemittel und ohne echten Bogen und Wölbung schon durch seine entschieden mangelhafte Werkart die Unkenntnis der hellenistischen Steinbautechnik beweist.

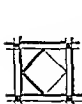
Er erscheint vielmehr mit seinem Vorkragesystem als einfache Fortsetzung des allgemein verbreiteten prahistorischen bzw primitiven Steinbaues. Die indische Kunst hat ja trotz ihrer unvergleichlichen Größe und Schönheit mehrere Merkmale mit der Kunst der primitiven Völker gemein. Jedenfalls war je doch der Stein in historischer Zeit der für den Tempelbau weitaus meist verwendete Baustoff. Ganguly zitiert eine Wertskala aus dem Babishya Purana, der zufolge die Belohnung der Götter für einen



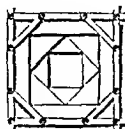
104 Relief vom Stöpa in Amaravati

Ziegelbau zehnmal höher sei als für einen Rohr- oder Holzbau, aber für einen Steinbau wieder zehnmal höher als für einen Ziegelbau (I c S 103). In den Puranas finden sich auch zahlreiche Stellen mit Vorschriften für Stein- und Ziegelbau und Ganguly sieht darin einen Beweis für die Selbständigkeit der indischen Steinbaukunst, die ihre eigenen Traditionen hatte. Der Steinbau übernahm allerdings die vom bildsamen Holz vorgebildete reiche Bauornamentik und entwickelte sie werkmäßig zu einer unerhörten Pracht und Mannigfaltigkeit, neben der auch unsere Gotik zurücktreten muß. Verwendet wurde vorwiegend Sandstein und Granit. Da neben gab es besondere harte feinkörnige Steinsorten, wie den an den Orissatempeln für Architrave und Rahmungen verwendeten Chlorit, die sich für jene exakte messerscharfe Detailarbeit eigneten, die uns an vielen Tempeln heute noch in Erstaunen setzt. Die Fassaden wurden übrigens in Orissa häufig mit einer roten Farbe gefarbt, die ihnen heute eine schöne Patina verleiht. Dagegen ist die Verkleidung mit Stuck in jüngerer Zeit eine Verfallerscheinung. Der Mauerbau wurde in Indien in der Regel ohne Mortel durch einfache Schichtung der exakt zugehauenen Quadern vollzogen. Und zwar wurden zunächst die Außen- und Innenwand aus sorgfältig behauenen Blocken errichtet, dann der Zwischenraum ausgefüllt. Auch dieser wurde, wie Ganguly an Ruinen in Orissa konstatieren konnte, sorgfältig mit horizontalen Steinschichten ausgefüllt, ferner sind keilförmige Platten, die mit eisernen Klammern verbunden sind, eingelegt, um die Stabilität zu erhöhen. Die Vertikalbindung ist so angeordnet, daß die Vertikalfuge in den zwei nächstliegenden oberen und unteren Schichten keine Fortsetzung findet. Diese Bindung finden wir auch im etruskischen Mauerwerk (z. B. an der Porta Marzia in Perugia), sie könnte also wie die Vorkragetechnik, pelagischen Ursprungs sein. Die sorgfältige Bindung war die Voraussetzung der Haltbarkeit dieser mortellosen Mauern und die frühe Zerstörung vieler indischer Tempel hat, wie Ganguly bemerkte, in der nachlässigen Anordnung der Bindung ihren Grund.

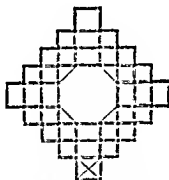
Da die radiale Wölbung in Indien vor der islamischen Invasion keinen Eingang fand, mußten alle Raumspannen durch Vorkragen und horizontale Balken eingedeckt werden. Cellawände wurden zu diesem Zweck bis zur Höhe eines Raumkubus geführt, dann wurden die Steinlagen horizontal vorgekragt, um den Raum für die Überdachung zu verengern. Die Hochführung der Cellabauten war also schon durch diese Bautechnik bedingt. Da die Steinbalken allein bei größeren Spannungen, wie Toren, größeren Zellen oder Hallen den Druck



105 Schema der Decken  
konstruktionen  
(Nach Ferguson)



106 Plan einer  
Dschaina Kuppel



107 Plan einer Dschaina Vorhalle

der daraufliegenden Last nicht ertragen hätten, wurden häufig elserne Traversen einge-  
zogen

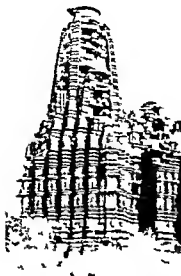
Für die in Indien schon im ersten Jahrtausend verbreitete Eisenindustrie ist ja die Eiserner Säule in Delhi das beste Denkmal (vgl. S. 13). Dabei handelt es sich um rostfreies Eisen, dessen Herstellung in Europa erst in neuester Zeit gelang. Eine Eiserner Säule von der Größe jener in Delhi wäre in Europa vor etwa 1850 noch kaum möglich gewesen.

Der Widerstand der Inder gegen die Anwendung des echten radialen Bogens drückt sich in dem indischen Axiom: Ein Bogen schließt nie aus. Sie bevorzugten den mit vorkragenden Horizontalschichten gebauten Bogen, weil dieser in sich ruht und keiner Verstrebungen und Hintermauern bedarf. Seine Stabilität ist freilich auch bedingt und hat sich in Indien sehr häufig durch Einbruch infolge von Verschiebungen als trügerisch erwiesen. Im Verband von Stadtmauern sind zweifellos echte Bögen sicherer als scheltrechte. Die Überkragungstechnik bedingte jedoch in Indien den Spitzbogen, der so seinen zweckmäßigen Ursprung fand. In der hinduistischen Baukunst jedoch als strukturelle Gestalt nicht durchgedrungen ist, sondern auf die Gandharasäcke beschränkt blieb.

Auf die Raumeindeckung übertragen, wurde nun das indische Vorkragungs- und Überkragungssystem von grundlegender gestaltbildender Bedeutung. Für wirkliche Hohlkuppeln ergab sich dadurch die hohe Spitzform. Hohlkuppeln spielten jedoch im indischen Tempelbau keine Rolle und kommen auch nur an buddhistischen Gandhārabauten vor (vgl. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandāra* I, 114). Die aus Bambus entstandene Shikharasform kam der Indischen Wölbetechnik halben Weges entgegen. Die Shikharas sind jedoch wohl seltener Hohltürme, wie das hier wiedergegebene Schema vermuten ließe (Abb. 108), sondern Vollbauten, wie die Ruine Abb. 109 zeigt, die durch ihre Flankenöffnung einen lehrreichen Einblick in die Bautechnik dieser Türme gibt. Aber nicht solche Turmwölbungen, sondern die Einwölbung der Pfeilerhallen, der Mandapas zeitigte den eigentlichen indischen Wölbstil, wenn man ihn so nennen darf. Die ältesten indischen „Horizontalkuppeln“ finden wir in den Dschainabauten Westindiens, in Mount Abu, Palitana und Gurnār (vgl. S. 74f.) vom 11. Jahrh. an. Das Prinzip dieses Eindeckungs-



108 Schnitt des Yuddhischtira Tempels Mahendragiri  
(Nach A. R. Madras 1916)



109 Shikharu ne mit Encht  
in der Konstruktion  
(nach Havel)



110 Bhimas Tempel in den Mahendragiri hills  
(nach A. R. Mitra 1916)

systems veranschaulichen die Abb. 105f. wiedergegebenen Schemata. Die Einheit bildet ein durch vier mit Architraven verbundene Stützen gebildetes Quadrat, dessen Ecken mit Balken überquert werden, so daß die noch bleibende rautenformige Öffnung mit einer meist ausgehöhlten (und reich ornamentierten) Platte zugedeckt werden kann. Die möglichen Komplanierungen zeigen die Figuren. Größere Quadrate brauchten Zwischenstützen und führten zur achteckigen Eindeckung, deren Reihung in größeren Hallen zu reizvollen Kombinationen führte. Die allseitige Erweiterung dieses Systems geschah jedoch durch Vorsetzung von Säulen auf allen vier Seiten, wodurch abgetreppte Raumkörper entstanden, deren Eingänge in den Ecken liegen (Abb. 107). Man pflegt diese Art von Eindeckung aus der Holzkonstruktion abzuleiten, ohne daß dafür ein Beweis oder eine Notwendigkeit vorläge. Jedenfalls hat das Holzmaterial, die langen Balken, nicht zu dieser Methode gezwungen. Der Druck war in diesen Säulenhallen wiederum ein vertikaler, daher konnten Verstrebungen aller Art wegfallen. Auch Wände waren überflüssig und waren oft durch Schranken ersetzt. Die Überleitung führte vom Achteck über das Sechzehneck zum Kuppelbau. Die Kuppeln erhielten eine horizontale Dekoration in konzentrischen Ringen statt mit vertikalen Rippen.

Der Steinbau reicht in Indien in die vedische Zeit zurück, worauf nicht nur die Veden selbst, sondern auch die ältesten Denkmäler, die kyklopischen Mauerreste von Radschagriha, der von Bimbisara im 6. Jahrh. v. Chr. verlassenen Residenz schließen lassen. Doch durfte ja der Steinbau in jener Zeit auf wenige Plätze, die geeignetes Material boten, beschränkt geblieben sein, wie Sir Marshall vermutet (The Cambridge history of India I 616). Das Manasarâ gibt auch

eine Einteilung der Bauten auf Grund der Einheit oder Mehrheit der verwendeten Baustoffe. Einheitliche Bauten heißen *Sudha*, reine, solche aus zwei Baustoffen, wie Stein und Ziegel *Misra*, gemischte, mehrstoffige endlich *Samkirma*, verschmolzene.

Können wir die Werkart der struktiven Bauten von den Denkmälern ablesen, so künden uns weder die Felshöhlbauten noch die aus dem gewachsenen Fels gehauenen Tempel von Mavalipuram, Elura u. a. O. etwas über die hier angewendete Technik. Die indische Literatur schweigt darüber. Auch M. Ganguly, der seine heimische mündliche und schriftliche Tradition kennt, weiß in seinen Ausführungen über die Orissa-Höhlen über die technischen Gepflogenheiten nichts zu sagen. Daß die Schwierigkeit der Felsbearbeitung mit der Qualität des Gesteins wechselte, versteht sich von selbst. Der Orissa-Sandstein war relativ leicht auszuhöhlen. Allein man schreckte auch vor dem Granit nicht zurück, wie Mavalipuram zeigt. Sehr geschickt wurde in den Höhlenbauten durch Systeme von Löchern, Rinnen und Abzugskanälen für den Abfluß des Sickerwassers gesorgt. Können wir uns die Technik der Aushöhlung der unterirdischen Tempel und Sale und Galerien noch vorstellen, so versagt unsere Phantasie völlig angesichts der aus dem Fels skulptierten von Elura oder Mavalipuram. Trotz aller technischen Errungenschaften unserer Zeit stehen wir vor ihnen wie vor Wundern.

## 2. Die Baugestalten

Holz ist das bildsamste Baumaterial und da es in Indien reichlich vorhanden ist, im Gegensatz zu den anderen alten Kulturländern, wie Ägypten, Mesopotamien, Iran und Nordchina, wurde es der gestaltenbildende Baustoff der Indischen Architektur. Mit einer schon ausgebildeten mythokosmischen Weltanschauung ausgerüstet, besiedelten die Indoarier um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. die Flußtäler Nordindiens und bauten ihre Hütten, Dörfer und Opferplätze aus Baumstämmen, deren Anordnung, wie wir aus den S. 80 zitierten Rigveda Sprüchen schließen können, schon in ältester Zeit nach festgelegten Vorschriften vorgenommen wurde, um die Gottheiten magisch mit den Bauwerken zu verbinden. So wurden die von der Priesterschaft geschaffenen Mantras, die Zaubersprüche, in Indien sogleich oberste Gestaltungsfaktoren und die so ausgebildeten Gestalten, tectonische wie ornamentale, wurden unantastbare Symbole der Gottheiten und vorgeschriebenes Material für die Bauhandwerker. Diese Bildungen vollzogen sich in den Dorfsiedlungen der vedischen Zeit und wurden von der buddhistischen, als der ältesten Monumentalbaukunst schon fertig übernommen und in Stein, Ziegel und Ton nachgebildet.

So kommt es, daß wir die ältesten Tschaitiyafassaden, wie Kondanê (Abb. 22) schon mit architektonischen „Ordnungen“ geschmückt finden, in denen die Einzelgestalten in bestimmten Folgen angeordnet sind. Diese „buddhistische Ordnung“, wie sie Jouveau-Dubreuil nennt, besteht nicht aus Säule und Gebälk, wie die uns vertrauten Ordnungen, sondern aus einer Basis mit Balustrade, Fenster, stufenförmig vorkragendem Gebälk und lotusblattförmigem Sonnenfenster, also aus jenen Elementargestalten, die in Indien mit esoterischer Symbolik gefüllt waren. Diese Esoterik war ja auch Voraussetzung für die Gestaltung der griechischen Ordnungen, nur wurde sie von der bisherigen materialistischen Kunstgeschichte nicht in Betracht gezogen, ist übrigens auch als Geheimnis nicht ohne weiteres zu ergreifen.

Die Balustrade ist der Ornament gewordene sakrale Zaun (*vedikâ*) der alten vedischen Opferplätze, der im Buddhismus als Stützenzaun monumentalisiert wurde. Dieser Holzzaun ist profaner Herkunft, er umhegte nicht nur Einzelgebäude, sondern auch das Dorf, fungierte

also als Mauer. So waren, entsprechend hoher, die „holzernen Mauern“ gestaltet, von denen uns die alten Schriftsteller und indischen Quellen berichten. Mit dem Zaun waren meist die Tore (*toranas*) verbunden, die ebenso aus Holzgestalten in Stein übertragen wurden und die noch auf den Reliefs von Sântschu und Amaravati als holzerne Dorf- und Stadttore zu sehen sind. Über den Stadt- oder Festungstoren befand sich meist ein Wachthaus mit Tonnendach aus Bambus und Holzpalisaden (Abb. 109). Dieses althergebrachte Torgebäude wurde Vorbild für das spätere indische Festungstor mit dem *naubat Khâne* (pers.), der Musikgalerie, wie sie heute noch in Indien und Persien verbreitet sind. Dieses vedische Torana mit den drei Querbalken, die gleich den drei horizontalen Balken des Zaunes die göttliche Dreieinheit, im Buddhismus also Buddha, Dharma und Sangha symbolisierten, verschwand mit den anderen vedischen Baugestalten in den ersten Jahrhunderten unserer Ära. In den Adschantâmalereien ist schon ein anderes Tor typisch, das dem Ziegel- und Steinmaterial besser entspricht (Tafel X).



111 Hti eines Stûpa  
(Nach A. B. Javeli)

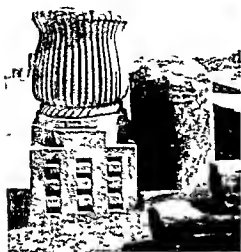
Das Gitterfenster als nächstes Glied der Ordnung hatte in den Holzgitterfenstern der Häuser sein Vorbild. Das nach oben vorkragende Stufengesimse krönte als Hti die frühen Stûpen und Dâgobas ebenso wie die Säulenkapitale der frühen Feisenvihâras. Ob es ursprünglich eine reine Holzgestalt war oder mit dazwischenliegenden Ziegelschichten gebildet war, wie Jouveau-Dubreuil annimmt, sei dahingestellt. Wahrscheinlich stammt diese Gestalt vom vedischen Altar und lebte deshalb in der buddhistischen Architektur als Stûpenkronung und Ornament weiter, um ebenfalls sehr früh zu verschwinden.

Als einzige Gestalt der „buddhistischen Ordnung“ vedischen Ursprungs hat sich das Sonnenfenster erhalten. Als *Kudû* wurde es eine der beliebtesten Schmuckgestalten der süd- und mittelindischen Baukunst (Abb. 123).

Obwohl Säule und Pfeiler in der buddhistischen Ordnung, die als Dekoration der Fassaden diente, nicht vorkommen, waren sie doch eine verbreitete Gestalt der buddhistischen Architektur. Darin scheint mir der Beweis zu liegen, daß die Säule nicht vedischen Ursprungs ist, sondern erst in der Ashokazeit in die indische Baukunst eingeführt wurde und daß hier die persische Säule, die ja in der indopersischen Satrapie des Darius im Indusland bekannt gewesen sein muß, anregend gewirkt hat.

Die Ediktsäulen Ashokas stehen den persischen noch sehr nahe. Schon in der Mauryaperiode aber vollzog sich, wie die Bharhutreliefs beweisen, die eigenartige indische Gestaltung der Säule. Offenbar wirkten dabei zwei Urgestalten zusammen. Die von der persischen abzuleitende zylindrische Steinsäule der Ashokazeit mit dem glockenförmigen Lotuskapital und der primitive vier- oder mehrseitige Holzpfeiler, der aber im 3. Jahrh. v. Chr. auch schon als Steinpfeiler der Stupenzüane in der Monumentalkunst heimisch ist (Abb. 8, 16). Diese beiden Urgestalten wirkten sogleich aufeinander ein, so daß wir schon in den ältesten Felsbauten, wie in den Vihâras von Bhâdschâ und Nâsik eine fertige Säulengestalt antreffen, die sich am besten als eine Kombination von Holz und Steinformen erklären läßt. Diese frühbuddhistische auch im Tschaltja von Karli stehende Säule besteht aus einer Stufenbasis, einem topfartigen Säulenfuß, dem achteckigen Schaft, einem stark ausladenden Lotusglockenkapital, das in Bhâdschâ eingeschnürt ist und einer umgekehrten Stufenterrasse als Basis für die Deva-Gruppe. In Karli ist zwischen dem Glockenkapital und der Stufenterrasse ein geriefelter Torus eingeschoben, von dem unten die Rede sein wird (Abb. 36). An dieser so gestalteten Säule nun stammt die Stufenbasis vom Holzbau, der Topf von der alten Holzsäule, die man der Erhaltung wegen in einen irdenen Topf stellte, der abgefaste Schaft aus der Holztechnik, das Glockenkapital von den perso-indischen Ashokasäulen, während die krönende Stufenterrasse wieder eine Holz-Ziegel-Gestalt ist. Diese Säule ist jedoch auf die frühen Felsbauten beschränkt, wo sie nicht nur als — scheinbare — Stütze sondern auch als *Stambha* vor dem Eingang erscheint (Karli) und





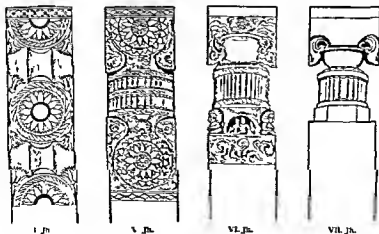
112. Kapitäl und Stumpf einer Gupta Säule  
in Santschi

(Nach Sir J. Marshall A. B. 1912—19)



113. Kapitäl aus Adschantä 7 Jh  
(Nach Havell, A. R. A. 1)

sich dadurch als Nachkomme der Ashokastambas ausweist. Der Felsenbau mußte schon aus rein technischen Gründen dem vierseitigen Pfeiler den Vorzug geben, der denn auch in Adschantä und Elūra fast ausschließlich als Stütze auftritt, mit Ausnahme der Tschaityahallen, wo der vielkantige Pfeiler anfangs ohne Basus und Kapitäl herrscht (Abb 22). Die Massigkeit dieser vierseitigen aus dem gewachsenen Felsen geschlagenen Stützen wurde durch Kombination mit verjüngten zylindrischen und vielkantigen Zwischenstücken mit Kapitälern abgeschwächt



114—117 Geschichte der nordindischen Säule  
(Nach Jouveau-Dubreuil)

(Abb 103) Die Zurückführung dieser verjüngten Zwischenstücke zur Viereckigkeit der unteren Hälfte ergab ein Würfelkapitäl, das sich an den vier Ecken in Ranken voluten auflöste und schließlich durch vaseartige Rundung des unteren Teiles zu einer neuen Kapitälform führte, die eine gewisse Verwandtschaft mit dem jonischen Kapitäl hat, ohne mit ihm genetisch zusammenzuhängen (Abb 113). Als

Ausgangspunkt dieser Entwicklung des nordindischen Pfeilers nimmt Jourveau Dubreuil sehr überzeugend das vom Holzer kommenden Zaunpfeiler der Stöben an, welche die intermittierende Verjüngung durch



115 Der Felsentempel in Elephanta

Ablösung und die auch an den späteren Steinpfeilern noch gern verwendete Schmückung mit Lotusrosetten zum ersten Male zeigen (Bharhut, Bodhi-Gaya u. a. O.). Abb 114 gibt ein Bild dieses Ablaufes. Während dieses Kapitäl auf Nordindien beschränkt blieb, erscheint das zweite Kapitäl in variiertester Gestalt auch an den südindischen Denkmälern, wo es als fester Bestandteil der „dralidischen Ordnung“ bis heute lebt. Diese zweite Hauptform des indischen Kapitäls besteht ursprünglich aus einem nach unten gestülpten Blattsturz und einem emporstrebenden Blattkehl (Abb 118) knüpft also an die persische Kapitälform, die in der indischen Satrapie des Darius (vgl. S. 1) wohl eine zweite Heimat gefunden hatte, an, um bald einen flachgedrückten Polster zwischen diesen beiden Gliedern zu nehmen, der ein wichtiger Bestandteil wird und neben dem die beiden anderen Teile oft zurücktreten (Abb 115). Er nahm die Symbolik des Amalaka an (vgl. S. 98) und erscheint später an der astylaren Architektur des nordindischen Shikharatempels sowohl wie auch im mittelindischen „Tschalukyastil“ als selbständiges, oft wiederholtes Schmückglied (Abb 58). Zwischen diesem Polster und der Decke vermittelt in den Felsbauten gewöhnlich ein wiegenförmiger Kämpfer (Abb 115). Auch dieser Kämpfer ist ein fester Bestandteil der südindischen Säulen und beweist die gemeinsame Wurzel beider Stützgestalten ebenso wie die ähnlichen Kapitälbildungen.

Von der Gestalt der südindischen Säule nun geben die Abb. 125 und 128 eine genügende Vorstellung. Die Pfeiler der zahlreichen kleinen Felsentempel des 6.—7. Jahrhunderts im Arcot Distrikt, der das Hinterland von Madras und Pondicherry bildet, sind hier einheitlich vierseitig mit abgefasster, also prismatischer Mitte geschmückt mit Lotusrosetten und ausladend in das gleiche wiegenförmige Kapitäl wie es für die nordindischen Felsentempel typisch ist und das ebenso wie die kubischen Pfeiler von einem vorausgegangenen Holzstil herkommt. Während sich jedoch, wie wir oben gesehen haben, in den Felsbauten von Adschantä aus diesem kubischen Pfeiler eigene ornamentale Pfeiler und Kapitäle entwickelten, tritt hier in Südindien in den späteren Höhlen des 7. Jahrhunderts in Mavalipuram der bisher typische, kubisch prismatische Felsentempel zurück und an seine Stelle treten elegante dünne Pfeiler mit Polsterkapitälen, die meist von Löwen getragen werden. Auch diese Pfeiler gehören mit den nordindischen einer Familie an, wenn auch schon kleine Unterschiede vorhanden sind, die nun vom 7.—17. Jahrhundert immer ausgeprägter werden, wie Abb. 129 zeigt.

Übrigens sind ja in einigen Pfeilersälen von Adschantä, vornehmlich in Höhle II und I aus dem 7. Jahrhundert eine Menge von Holzbauten-Motive aus der zeitgenössischen Haremsarchitektur, die vorwiegend aus Holz bestand.



116 Indra Sabha Tempel in Ellora  
(Phot. Dr. Niedermayer)

an die Wand gemalt, so daß wir uns durch diese Malereien eine recht gute Vorstellung der damaligen indischen Holzarchitektur machen können. Die Pfeilerkapitäle der zahlreichen gemalten Saalbauten usw. zeigen die gleichen Elemente wie die südindischen (Taf. X). Dadurch wird die Fähigkeit der auch a priori anzunehmen gewesenen Ableitung der südindischen „Ordnung“ von der Holzarchitektur erhärtet und bewiesen, daß diese Kapitälgestalt in der indischen Holzbaukunst ganz allgemein herrschend war, uns aber davon in Nordindien außer in den Malereien von Adschantä keine Denkmäler davon erhalten sind. Auffallend sind im Adschantä Pavillon die zwischen die ausladenden Kapitälglieder, Polster und Kelch eingelegten Rundhölzer, die in den stark eingezogenen Halsen der Steinkapitäle weiterleben. Wahrscheinlich wurden damit die Zapfen der ineinander verzapften Teile wiedergegeben.

An den gemalten Holzbauten in Adschantä können wir das Bemühen um die Gestaltung der tektonischen Funktionen von Säule und Gebälk noch gut nachfühlen. Daß man dafür aus der Natur die verschiedenen Formen der Lotusblüten zum Vorbild nahm, war naheliegend, denn sie verband mit ihren edlen tektonischen Formen eine ihr seit Urzeiten zugeschriebene, auf alle ihre Glieder und Phasen verteilte kosmisch-esoterische Symbolik, deren monumentale Gestaltung ja das Endziel jeder uralten religiösen Baukunst war. An den gemalten Kapitälern von Adschantä

bemerken wir noch eine gewisse Freizügigkeit und Variabilität in der Anordnung der Einzelglieder. Die normative Festlegung ihrer Formen, Proportionen und Reihenfolge geschah in den Bauhütten der großen Tempelbauten und wurde in den Silpa Shāstras schriftlich fixiert. So entstanden die „Ordnungen“, an die sich die offizielle religiöse Baukunst zu halten hatte.

Das Mānasāra, die verbreitetste südindische Redaktion der Silpa Shāstras, gibt für die verschiedenen Säulenformen eigene technische Bezeichnungen, die die Säule auch symbolisch betonen. Die viereckige heißt *Brahma-kanda*, die fünfseitige *Shrāvakānda*, die sechseckige *Shandakānda* (d. i. Kumāra, Sohn der Umā Pārvatī und des Shiva), die achteckige *Vīracakānda*, die zehneckige *Rudrakānda* (Rudra-Shiva) die runde *Tschandrakānda* (Mond). In die buddhistische Symbolik überetzt, stand die vierseitige Säule für Buddha, die achteckige für Sangha, die Gemeinde, und die zylindrische oder zehneckige für Dharma, das Gesetz.

Die vom irdenen Topf, in den man ursprünglich den hölzernen Pfeiler zur Konservierung steckte, sich herleitende Basis der Säulen symbolisierte Lakshmus Nektartopf, der Säulentrunk den Lotusstamm, das Kapitäl die Lotusblüte mit herabgebogenen Blättern. Mag diese Kapitälform auch im persischen Glockenkapitäl eine vorbildliche Gestalt gehabt haben, so war ihre symbolische Umdeutung in das Lotuskapitäl schon in der Bronzezeit geschehen, wie der Lotosblattkranz der Kapitäle auf den Bharhutreliefs beweisen (Abb. 96).

Auf den Lotuskapitälern steht in den frühen Denkmälern noch der vedische Altar, der mit seinen vier Füßen über das Amalakästgipfel ist, jenes polsterförmige Gild, das ebenfalls im Holzkapitäl als ein funktionell ausdrucksvolles vorgebildet war und nun nach Havel, die Frucht der Nympheae, nach Ganguly die Phyllanthus emblica wiedergibt (Abb. 33). Die Gotter reiten in Kärli auf Elefanten, im Gautami putra Kloster zu Nāsik auf Stieren und Löwen. Der Stier war Opfertier und Symbol der Zeugung, Fahrzeug (*dhana*) Shivas, daher Wächter des Westens oder des Tores der untergehenden Sonne. Der Löwe stand für die Gluthitze der hochstehenden



117 Nepalesischer Gefäßdeckel  
aus getriebener Bronze, mit  
Lotusblume und Frucht als  
Handgriff  
(Nach E. B. Havell)



118 Vishnu Pfeiler von den Bharhut Reliefs  
(Nach E. B. Havell)



119 Frucht des  
Heiligen Lotus  
(*Nelumbium  
speciosum*)

(Nach E. B. Havell)



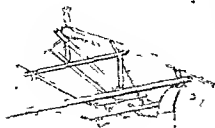
120 Frucht der  
Wasserlilie  
(*Nymphaea caerulea*)

Sonne, die ausdörrt und war daher Vāhana der Durgā, der Repräsentantin der Naturkraft, als Sonnenemblem war er aber auch Wächter aller vier Quartiere, daher auch Fahrzeug Buddhas und Symbol seiner Welt Herrschaft. Der Elefant war Indras Regenwolke, Wächter des Südens, woher die Monsune kamen, die auf ihren Flügeln Lakshmis Nektartopf trugen. Das Pferd bewachte das nördliche Viertel, war das edle Tier, auf dem die arischen Krieger siegreich Indien eroberten, als sie vom Norden kamen. Der freudige Natursymbolismus der Veden aus der Jugend des indoarischen Volkes lebt in diesen Gestalten weiter. In den Steinsäulen der Grotten von Adschanta und Elephanta sind die drei Aspekte meist vereint. Unten vierseitig, dann acht- und sechzehnseitig, bzw. rund, symbolisieren sie die Trimurti. In den so gestalteten Adschantāsäulen besteht das Kapitäl ebenfalls aus dem Amalaka. Dieses trägt wie in Kärli einen Vedischen Altar mit vier Füßen, nur die amtierende Plattenfolge ist auf einen Abakus reduziert und die Beine des Altars sind als Pishatschas, indische Trolche gestaltet. Aber auf dem Altar sitzen nicht mehr nach vedischer Sitte Uschas, die Götter der Morgenröte, Indra usw. wie in Kärli, sondern Buddha mit den Seinen (Abb. 41).

Die Teile der indischen Säule entstanden, wie gesagt, gleich denen der ägyptischen und griechischen aus den materiellen Gegebenheiten und den strukturellen Funktionen. Allmählich erst wurden die so entstandenen Formen der Basen und Kapitäl mit symbolischem Sinn erfüllt und den schon bestehenden symbolischen Objekten angeglichen. Unter den Symbolen spielte seit vedischer Zeit die Lotusblume eine führende Rolle und sie wurde daher in erster Linie gestaltenbildend für die Säulenkapitäl. Die Frucht des *Nelumbium speciosum*, des ägyptischen Lotus, galt seit Alters als Symbol des Thrones und als Fußschemel der Götter, besonders des Schöpfers Brahmā oder der aufgehenden Sonne. Die rosafarbenen Blätter, die sie einhüllten und die sich beim ersten Morgendämmern öffneten, waren Kleid der Uschas, der Göttin der Morgenröte, die die Tore des Himmels öffnete. Diese Vorstellung wurde von den Handwerkern glücklich gestaltet, indem sie das Kapitäl der Frucht ähnlich keichförmig profilierten und die Blätter zum Schaft herabbogen, so daß sie jenes Ghed bildeten, das man bisher sinnlos glockenförmig nannte (Havell A. M. A. J. S. 59) (Abb. 118). Dagegen galt die kugelförmige Frucht der *Nymphaea*, des blauen und weißen Lotus, als Gefäß des Amrita- oder Unsterblichkeits trankes, des Götternektars, weshalb diese Form für die Opfergefäße und das häusliche Wassergefäß benutzt wurde und auch für die Gestaltung der Säulenbasis (die, wie wir S. 95 sahen, schon materiell vom Topf herkam) vorbildlich wurde. Dieser Topf der Lakshmi wurde den Säulen aber auch oft als Kapitäl aufgesetzt, wie z. B. am Rameshvaratempel in Elōra. Aus den vier Beinen des darübergestellten Altars oder den dafür gesetzten Dämonen findet man hier schon Volutesen gebildet.

Im Gegensatz zum Leben schaffenden Lotus war die tödliche Datura Pflanze mit trompetenförmiger Blüte dem Shiva geweiht. Blume und Frucht wurden kombiniert verwendet als Motiv für kreuzförmige Kapitäl, meist als Superkapitäl über dem Lotuskapitäl, so daß die Tempelpfeiler Symbol des Lebens und des Todes wurden (Abb. 122). Die Datura ist auch für die Träger der Balkone und Tschälās in indischen Häusern Schmuckmotiv.

Das Mānasāra teilt die indischen Säulen (oder Pfeiler) nach ihren genau vorgeschriebenen Dimensionen in sieben Klassen ein. Ganguly prüfte diese Maße in Orissa besonders an den Säulen der Höhlen in Udayagiri und



121 Bambusdachstuhl mit Strohdach  
(Nach E. B. Havell)

find sie mit den Vorschriften übereinstimmend, deren Alter dadurch auch bestätigt wird (cf. Orissa and her remains). Für die Säulenbasis zählt das Mānasāra 64 verschiedene Typen auf. Dieser Reichtum der Gestalten und diese seit alters eingewurzelte Gesetzmäßigkeit der Proportionen der Säulen erscheint Ganguly mit Recht beweiskräftig für die von ihm gegen Fergusson und Smith vertretene Selbständigkeit der indischen Steinbaukunst. Die stets wieder an den Einfall Alexanders geknüpfte Behauptung eines entscheidenden hellenistischen Einflusses ergibt sich immer deutlicher als unhaltbar, selbst in der Folgezeit blieb er vorübergehend und unfruchtbar.

Auch die Gestalt der Dächer ist niemals nur als eine konstruktiven oder praktischen Gegebenheiten entwachsene zu erklären, sondern auch hier wurden die übernommenen Gestalten der philosophischen

Bedeutung angepaßt und mit Symbolik erfüllt. Die gewölbten Dächer der Tschaityas mit ihren hölzernen Rippen kamen vom Lehmziegel- oder Strohdach des Bengali-Dorf-Tschaityahauses mit Bambusrippen (Abb. 93). Aber nicht nur die Tschaityahallenwölbungen, sondern auch die späteren Steintonnen und die Moscheen in Gaur am Ganges aus dem 15. Jahrh., die aus Ziegel und Stuck aufgeführt sind, leiten sich von jenen alten Bauernhäusern ab. Das Dschehangir Mahall in Agra ist mit einem ähnlich gewölbten Steindach eingedeckt, weil der Platz dieses Material bot. Die Dächer der Sonā Masdschid in Gaur, des Buland DārwaZe in Fatehpūr Sikri oder des Ibrahim Grabes in Bidschāpūr gehen nach Havell alle auf das alte Bengalistrohdach zurück, ähnlich wie in Babylonien die Iwāne auf die Schilfrohrhallen.

In den Himalayaländern, die nicht das Bambus- und Binsenmaterial Bengalens boten, aber auch sehr regenreich sind, wurde das hölzerne Gebelddach, meist verdoppelt, verwendet, das dann mit dem Buddhismus nach China und Japan wanderte. Die gleichen Dächer waren auch an der Westküste Indiens verbreitet, wie z. B. der Dschainatempel in Mudabidri. Durch die Verdoppelung der Dächer wurde dem Tempel monumentale Höhe gegeben.

Eine sehr verbreitete, als Gesimse benutzte, dekorative Gestalt wurden die Vor- und Verandadächer, *Tschāyās* (Schattenspender), die, über das Gebälk vorkragend, ursprünglich als Schutz gegen Regen und Sonnenhitze dienten. Die Abb. 76–80, 83, 89, 118 u. a. geben eine besonders gute Anschauung der einst praktischen, hier rein dekorativen Verwendung dieser Gestalt, die mit ihrem wellenformig sturzenden Profil eine der schönsten Gestalten der indischen Architektonik ist. Wie die anderen Gestalten vom indischen Bauernhaus herkommend, war auch die Tschāyā schon in der Ashokazeit ein nicht mehr nur funktionelles, sondern auch schon dekoratives Glied der Fassaden, wie der Götterpalast des Adschātashatrupfeilers von Bharhut beweist (Abb. 19), wo sie am nebenstehenden Tempel als Vordach funktioniert. In der vedischen Gestaltenfolge ist sie aber, wie wir oben sahen, noch nicht aufgenommen.

Die Tschāyās sind häufig mit einer Reihe von „Sonnenfenstern“ geschmückt, die ebenfalls rein ornamental symbolische Gestalten geworden sind. Ihr Ursprung liegt im Gebrauch des gebogenen Bambus, während ihre Symbolik zunächst durch die Poesie der Veden bestimmt wurde. Das so gestaltete Fenster versinnlichte die Sonne, die sich am Horizont eines wolkenlosen Himmels erhob oder unterging über dem Meer, einem See oder Fluß. Dadurch wurde es auch mit dem Lotusblatt verknüpft und theologisches Symbol für Brahmā (Buddha).



122 Vierarmiger Tragstein als  
Kämpfer auf Tempelpfeilern  
(Nach E. B. Havell)



123 Kudutypen (Sonnenfenster)

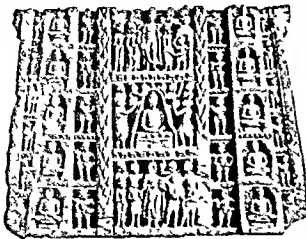


oder Shiva als Gottheiten der auf und untergehenden Sonne. Als die Bidanbetung Eingang fand, wurde der Bogen Aureole für die Gottheit (cf. Havell A. M. A. J. S. 55f.). Der äußere Kontur des Bogens, der die Kurve des Dorf-Bambus-Daches nachahmte, bekam die Form eines schematisierten Palapal oder Bodhibaumblattes (Ficus religiosa). Die Enden nahmen später im mahāyānistischen Buddhismus die Form eines Makararachens oder Fischdrachenschwanzes an, der das Wasser oder den kosmischen Ozean, aus dem sich die Sonne erhob, an deutete. An der Spitze des Sonnenfensters war ein anderer Drache, Rāhu, angedeutet, der Dämon der Eklipse der philosophisch eine Manifestation des tāmasischen Shiva bedeutet, den Viṣṇu an der Zerstörung hindert. Das Fenster wurde häufig mit dem Kopf des Shiva gefüllt. In seinem sāttvischen oder tāmasischen Aspekt als Avalokiteśvara den ,herabsehenden Herrn' (Havell I c. S. 56). Diese symbolische Helligung war Grund der Erhaltung solcher Gestalten, die längst ihre praktische Bedeutung verloren hatten.

Wie in diesem Fenster wurde der Bogen, der in der vorislamischen Periode in Indien selten eine strukturelle Rolle spielte, auch sonst häufig als symbolische Rahmung, Aureole benützt. An den Bildzellen und Bildnischen wurden verschiedene Bogenformen verwendet. Für strukturelle Zwecke aber wurde das orthogonale Balkensystem vorgezogen, wohl nicht, weil es, wie Havell meint, eine philosophische Idee versinnlicht, sondern weil die Indianer den konstruktiven Bogen nicht kannten und selbst in islamischer Zeit, als er für die Moscheen als Sakralform notwendig geworden war, noch lange Zeit mit ihrer Vorkragungsmethode bauten — ein Beweis, wie schwer es ist, in einer schon ausgebildeten Kultur fremde Methoden einzuführen (vgl. Diez, Islamische Baukunst in Churāsān S. 29 ff.). Nur an den Kaschmirtempeln war ein dreilappiger Bogen, der sich als Aureole für das Gotterbild ausgebildet hatte, auch für die Tempeltornischen gebräuchlich, ohne jedoch eine konstruktiv tragende Funktion zu haben.

Eine der verbreitetsten und für die Fernwirkung der indischen Bauten entscheidendsten Baugestalten ist das Tschattri. Das Wort bedeutet ursprünglich Schutzdach, z. B. den Schirm unter dem die Yogis zu sitzen pflegen. So benannt werden die Kuppelpavillons, wie sie auf die Dächer der modernen Radschputhäuser gesetzt sind. Häuser mit Tschattri findet man aber ebenfalls schon auf den Bharhutreliefs (Abb. 19), sie wurden also auch schon in der Ashokazeit gebaut und waren zierende Nutzgestalten der vornehmeren Häuser in Dorf und Stadt. Auch die oft gestifteten, aus Holz, Ziegel oder Stein gebauten Häuschen für heilige Yogis — Akbar baute einen solchen Yogisitz neben seinem Palast in Fatehpūr Sikrī — wurden Tschattris genannt. Die Yogis machten ihre Meditationen in quadratischen, oft mit Kuppeldach versehenen Zellen, während ihre Schlafzellen oblong waren, beide Arten von Tschattris wurden ein fester dekorativ-symbolischer Bestandteil der südlichen Vimānas (Abb. 54). Heute werden Tschattris als Grabkuppeln über Kenotaphen gebaut. (Vgl. über das Tschattri A. H. Longhurst, The influence of the umbrella on Indian architecture im Journal of Indian art and industry Nr. 122, 1923.)

Von der indischen Kuppel der islamischen Zeit habe ich schon in der ,Kunst der islamischen Völker' dieses Handbuchs (S. 160 ff. der ersten Auflage) gehandelt, deren Abbildungen man vergleiche. Auch in der Kuppel konnte man wieder den Lotusblattkontur und damit die Sonne symbolisieren. Durch Ausbiegung des unteren



124 Reliet aus Gandhāra  
(Nach A. Foucher: L'art grecobouddhique I)

Kuppelsehale (*Shikhara*) die oben mit einer 4—16 blättrigen Lotusblüte bedeckt ist, meist aber mit der 10 blättrigen himmlischen, dem *Mahāpadma* und gekrönt mit dem Wassertopf-Kalāśa, in dem man das Lebenselixier Amrita aufbewahrt dachte. An den vier Seiten der Weltrichtungen sind meist Sonnenfenster als Antefixe angebracht, gefüllt mit Ornamentik oder mit Shiva Köpfen.

Der Untergang der alten vedisch buddhistischen Ordnung mag zum Teil auch durch die Mischgestalten der Gandhāraarchitektur in der Kuschanperiode (1—4 Jahrh. n. Chr.) beschleunigt worden sein. Sind uns von dieser Baukunst auch nur mehr wenige Reste erhalten, die freilich durch die Ausgrabungen vermehrt werden dürften, so geben uns dafür die zahlreichen Gandhāra Reliefs eine anschauliche Vorstellung von ihr. Als hellenistische Baugestalt fällt besonders die Rundsäule mit korinthisierendem Kapitäl ins Auge. Trapezförmige Gabeln treten an Stelle der altindischen Sonnenfenster, und zeugen von der Entfremdung des indischen Symbolismus. Andere Gestalten, wie der vedische Zaun, leben zwar fort, verlieren aber ihre Proportionen. Hellenistische Zahnschnitt gestirnt wechseln mit indischen Lotusblattfriese. Die Architektur ist ornamentaler Rahmen für die Figuren geworden. Trotzdem scheint sich hier, wie Abb. 124 zeigt, jene Abstraktion vollzogen zu haben, die zum astylaren Stil der nordindischen Baukunst des Mittelalters überführt. Denn wir finden auf dem hier abgebildeten Fragment eines Stupagabels jene vertikale Gliederung, wie sie an den *Shikharas* durch die *Pāgas* erzeugt wird. Mehr läßt sich jedoch über dieses Problem der Entstehung des *Shikharastils* heute kaum sagen, auch ist hier nicht der Ort, es zu diskutieren. Auf diese Andeutungen der entwicklungsgeschichtlichen Funktion der Gandhāra Kunst uns beschränkend interessieren uns in diesem Abschnitt weiterhin nur die ausgebildeten Gestalten des nordindischen und südindischen Baustils vom 7. Jahrh. ab wo er in Norden und Süden greifbar wird.

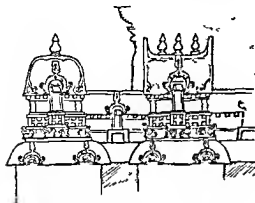
Mit dem Buddhismus wurde auch der buddhistische Baustil nach Südindien verpflanzt. Die vorhandenen Ruinen buddhistischer Frei- und Höhlenbauten zeigen die Stilgemeinschaft mit den nordindischen Bauten. Dieser Stil wurde von den Shīvaverehrern, die den Buddhismus ablebten, übernommen und in der nunmehr einsetzenden und bis heute lebenden hinduistischen Baukunst der Südspitze ging der buddhistische auf und erfuhr seine weitere Entwicklung, während er in Nordindien durch den astylaren *Shikharastil* verdrängt wurde. Daher finden wir in der sogenannten „dravidischen Ordnung“ durchwegs Gestalten, die uns aus der buddhistischen Gestaltenwelt bekannt sind und die hier in ein System vereinigt wurden.

Den typischen Aufbau der südindischen oder dravidischen Ordnung zeigt Abb. 125. Der Aufbau gibt zwar die moderne dravidische Ordnung wieder, doch unterscheidet sich diese von der alten, wie sie seit dem 7. Jahrh. gilt, fast gar nicht. Das System zerfällt in drei Teile. Die Basis, die Säule mit Gebälk und die Attika,

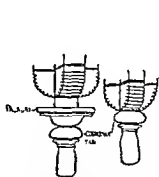
Randes als Schutz gegen Regen entstand die glockenförmige Gestalt der Pavillon- oder Tschattrikuppel. Während die Kuppeln der Stūpen und Shīvatempel mehr oder weniger massiv, also strukturell bedeutungslos und rein symbolische Gestalten waren, bedeckten die *Mandapas* strukturelle Kuppeln, wenn sie auch nur innen Kuppelhöhlen, außen meist pyramidale Gestalt hatten. Sie sind innen entweder durch konzentrische Steinringe gebildet, die übereinander vorkragen und auf einer achteckigen Basis aufliegen oder durch übereck gestellte sich verjüngende Quadrate, die von der Holzdeckenkonstruktion übernommen wurden. Diese Kuppeln sind innen skulptural oder malerisch reich geschmückt, vorwiegend mit der mythischen Lotusblume, welche den Erdkreis in sich schließt (Abb. 91). Solche inneren Kuppeldecken hatten häufig auch die außen turmgekrönten *Vimānas*. Das Äußere der Kuppel besteht aus der







127 Attika gebildet aus Pavillons (Pantscharam), der Pallavaperiode  
(Nach Jouveau Dubreuil)



128 Kapsite mit Trägern der Pallavaperiode

(Das Zweibelkapsite rechts entstand durch Abecknung des Kelskapsites und Wegfall der 6. oberen Hälfte.)



129 Eckpfeiler am Kallisanthapuram in Kantschpuram

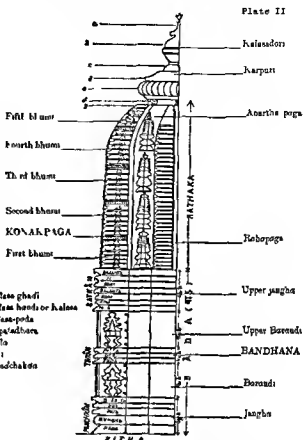
dem Fenster Aarnakudu, dem Dach Shikharu und den Spitzen Stubi, einer Reihe von Unsterblichkeitsschalen gleich den Kalascha der nordindischen Tempel, die das Dach krönen. Es gibt zwei Dachformen, das Tonnen- und ein Kuppeldach auf quadratischer Basis, das für die Eckpavillons verwendet wird. Das Dach ist stets mit einem Zwergsonnenfenster, Kudu, geschmückt.

Damit ist nur eine Übersicht über die typischen Gestalten der südindischen, sogenannten dravidischen Ordnung gegeben, deren Einzelgestalten im Lauf der Jahrhunderte starken Änderungen unterworfen waren. Dies gilt besonders von der Säule mit kubischem Kapitäl, die im Gegensatz zu dem rein dekorativen Pfeiler mit Zwiebelkapitäl, strukturell fungiert und wie die Säule der buddhistischen Bauten aus kubischen und prismatischen Teilen besteht (Abb 71).

Für die nordindische Architektonik ist der in Orissa ausgeprägte Shikharatempel vorbildlich. Das Vimana wird in Orissa *Bara Deul*, d. h. das betürmte Heiligtum, genannt. Der *Bara Deul* ist ein quadratischer Hohlbau mit vorstoßenden Pilastern die *paga* heißen und nach deren Anzahl sie klassifiziert werden. Der Mittelpfeiler heißt *Rahapaga*, die mittleren *Anarthapagas*, die Endpfeiler *Konakapagas*. Die *Bara Deul* werden demnach eingeteilt in 1. *Ekaratha* ohne Pilaster, also glatte Türme. 2. *Trinaratha* mit einem zentralen Pfeiler, dem *Rahapaga* und zwei Endpilastern *Konakapagas* 3. *Pantscharatha* wie Abb 130 zeigt. 4. *Saptaratha* mit vier *Anarthapagas*, von denen zwei *Parianarthapagas* genannt werden. 5. *Navaratha* mit einem *Rahapaga*, vier *Anarthapagas* und vier *Konakapagas*, wovon zwei *Parikonakapagas* heißen. Nach Ganguly, der diese Einteilung bringt, haben die indischen Kasten, die Brahmins Kichatriyas, Vaishyas und Shudras diese Typen vom *Navaratha* an nach rückwärts als die ihnen zugehörigen übernommen, so daß der *Ekaratha Deul* ohne Wichtigkeit mehr theoretisch geführt wird, aber Ganguly fand in Orissa auch keinen *Navarathatempel*. In diese Einteilung werden auch die *Dschagamohana* (Audienzhalle) genannten Mandapas der Orissatempel eingereiht, wenn sie, wie die Türme, mit Vorsprüngen versehen sind. Eine zweite Einteilung der *Vimanas* betrifft ihre Gestaltung oberhalb der kubischen Cella die gekrümmt werden *Nakha Deul*, die pyramidenförmigen *Pida Deul* genannt. Ein Orissatempel wird also erst durch die Kombination dieser beiden Bezeichnungen eindeutig vorstellbar bestimmt als *Nakha Saptaratha Deul* oder *Pida Pantscharatha Deul* usw. Das *Dschagamohana* ist immer *Pida Deul*. Die Bezeichnung des letzteren kommt von den horizontalen Steinplatten mit hoch gezogenen Enden, *Pidas*, aus denen das pyramidale Dach aufgebaut ist (Abb 57). Die weiteren Differenzierungen mögen bei Ganguly nachgelesen werden, dessen 'Orissa and her remains' auch die Abb 130 entnommen ist, aus der die architektonische Einteilung eines *Nakha Pantscharatha Deul* mit allen Einzelgliedern ersichtlich ist. Zwischen dem untersten Teil *Dschagamohana* und dem oberen *Dschangha* ist ein Rezeß *Bhadra*, der zur Ausstattung mit menschlichen Figuren in Hochrelief bestimmt ist (Abb 58). Er enthält Nischen in regelmäßigen Abständen für die *Dikpalas* oder obersten Gottheiten der vier Weltrichtungen. Am Aufuß Abb 130 ist das *Birandi* wieder in zwei Teile geteilt, die durch ein *Bandhana*

geschlossen sind. Dschanghä Bā Rāndī und oberes Dschanghä bilden das *Bāda*, den kubischen Teil des Vimāna, mit vertikalen Wänden. Von der Plattform des Bāda steigt der *Rādhaka* genannte kurvulnäre (Rekha) oder pyramidale Teil (Pīḍa) des Vimāna auf. Das Rekha ist in mehrere horizontale Teile *Bāḍ* eingeteilt, die durch Zwischenplatten *Āmalaka śāśī* voneinander getrennt sind. Die Anzahl dieser Teile steigt bis zu zehn und sie sind nicht gleich, sondern verjüngen sich nach oben stets um ein Viertel der Höhe des unteren. Auf der Plattform dieses Rekha oder Pīḍa sitzt eine starke einspringende zylindrische Platte *Bīḥi*, über die das korbförmige *Āmalaka* als mächtiger Knauf stark vor springt. In dem so gebildeten Hals sitzt über jedem Rāhāpāga, also nach den vier Hauptrichtungen eine weibliche Figur, *Devī Cāraṇa*, die Herrin und Hälterin des Tempels. In den vier Hälften dazwischen sitzen je ein Löwenpaar mit einem gemeinsamen Kopf. Über dem *Āmalaka* endlich liegt das *Tripataḍhāra* mit dem *Karpūri*, das an den Schirm, tschattas anklingt und wohl auf ihn zurückgeht, dann folgt der Wassertopf *Kaśascha* mit drei Teilen dem Fuß, *pāda* des Körper, *hāndi*, seinem Gürtel *dori* und der Spitze *ghāṭi*. Auf den Anarthapāgas sind in Orissa gewöhnlich kleine vollplastische Rekhae über einander affigiert, die sich nach oben verjüngen. Ausnahm Rāhāpāgas sind manchmal Rekhae kleiner werden (Rāścha) Rānitempel. Türme ein. die den soßen Stīl char

Den Hauptschmuck der Rāhāpāgas bilden die wappenartigen, mit Kurven gerahmten Nischen oberhalb des kubischen Teils des Bāda, die wohl aus dem Sonnenfenster entstanden sind. Sie werden Bāo genannt und nach den innersten Füllungen verschieden bezeichnet, Padma (Lotos) Bho oder Nārāyaṇa Bho usw. Am Linga *śāśana* in Bhuvaneshvara hat ja als das klassische Beispiel des Orientalismus aussehender Art, steht oben dem Bho ein Elefant mit einem Löwen am Rücken. Einzelne Bara Devis aber wie der Parashurāmesvara in Bhuvaneshvara sind mit zwerghaften Bhoas auf allen vier Seiten von unten bis oben überzogen, indem jede Stirnseite der horizontalen Plattenschichten damit verziert ist. Dazwischen liegen in den Rezessen Zwergnischen übereinander. Es scheint, daß aus der Verflechtung der Bho motive zum Muster ohne Ende mit Hinzugebung der anthropomorphen Füllungen das Flächenornament entstanden ist, das z. B. die Anartha Pāgas des Bara Deul vom Mukteshvara überzieht dessen Rāhā und Konaka Pāgas mit den Bho nischen geschmückt sind (Abb. 58). Die Entwicklung vom alten Licht einlassenden Sonnenfenster der Tschartayas über die nur noch dekorativ symbolischen Bho nischen über dem Haupteingang zur Cella und weiter zur zwerghaften Vervielfältigung dieser Gestalt

130 Die nordindische Ordnung von Orissa  
(nach M. Ganguly: Orissa and her remotes)

und zu ihrer endlichen Abstrahierung im Muster ohne Ende ist ein typischer Fall orientalischer Ornamentbildung der in der Geschichte des islamischen Cellenwerks eine Analogie fand (vgl. Dier, Islam Baukunst in Chirāsān 107 ff.)

An das Vimāna schließt in den Orissatempeln ein Mandapam an, das *Dschagamohana* (Audienzhalle) heißt, ferner in großen Tempeln zwei weitere Hallen *Vai Mandar* (Festhalle) und *Dhoga Mandir* (Opferhalle). Diese Hallen sind stets Pīda Deuls d. h. ihre Dächer mit den horizontalen, durch tiefe Ritzes getrennten Platten mit aufgebogenen Enden verjüngen sich stets pyramidal, nicht kurvilinear. Die Mohanas werden wieder eingeteilt in *Ghāṇḍī Sī Mohana* *Nadu Mohana*, und *Pīda Mohana*. Das erste ist ein normales Pīda Deul, also mit Amālaka und Kalasha gekrönt wie die Vimānatürme. Das zweite trägt nur das Kalasha als Spitze, das dritte entbehrt auch dieses. Aus diesen Einteilungen geht hervor wie alle Gestalten fast bis ins Detail vorgeschrieben waren. Willkür der Baumeister war ausgeschlossen. Ihre künstlerischen Schöpfungsmöglichkeiten fingen erst jenseits dieser Vorschriften an, blieben aber noch immer groß genug wie die zahlreichen Varianten zeigen.

Es erübrigt sich noch die Gestalten der Tore, Fenster und Nischen des nordindischen insbesondere des Orissatempels ins Auge zu fassen. Die Tore sind stets rechteckig und haben trotz der Mauerdicke nie schiefe, nach außen sich weiternde Wangen wie die romanischen und gotischen Portale. Sie weiten sich aber mit diesen an figuraler und ornamentaler Ausstattung und sind zumeist der am reichsten dekorierte Teil des Vimāna. Die typische Art der Ausstattung zeigt an der Basis einige Figuren, meist Dvārāpālas, darüber eine Pilasterarchitektur und mehrere Reihen von ornamentierten Rahmungen. Auch der Torsturz ist häufig figural geschmückt. Der Bara Deul ist fensterlos. Dagegen haben die Mandapas Fenster, wenn überhaupt mit Mauern umschlossen, nicht offene, nur durch Balustraden geschützte Säulenhallen. Diese Fenster sind rechteckig und mit Balustern oder mit durchbrochenen Steinplatten gefüllt. Außerdem gibt es Dschagamohanas mit Oberlicht oder sogen. Kloster (clerestory) Fenstern: einer unter dem Dache ringsum laufenden Reihe von annähernd quadratischen Luken (Parashurāmeshvara Vaital u. a.). Über die Herkunft dieser abweichenden Dschagamohanas, die archaisch anmuten, herrscht noch keine Klarheit. Sie dürften auf alte Holzhallen zurückgehen. Die Stelle der Fenster nehmen meist Nischen mit Götterbildern als zierende Glieder der Fassaden ein. Sie sind mit Pilastern flankiert und mit einem oder mehreren Baldachinen überdacht, die sich verjüngen und reich reliefiert sind. Auch hier beobachtet man unzählige Variationen.

Die Urgestalt des Mandapam, der Vorhalle oder Versammlungshalle, die verschiedene Bezeichnungen trägt, ist in der Versammlungshalle des Dorfes, einer Pfeilerhalle aus Holz, Ziegel oder Stein zu suchen. Eine solche Halle wurde ursprünglich zu einer Cella oder einem Tschartya gefügt, das viele Besucher hatte. Seine einfachste Gestalt ist daher ein offener Pavillon, gestützt von vier oder mehr Säulen und bedacht nach Maßgabe des lokalen Materials, sei es mit Bambus und Stroh in Bengāl Art oder mit Holz, Lehm und Stuck, oder auch mit flachen, stufenweise vorkragenden Steinplatten. Als Tempelhallen bildeten sich diese einfachen Versammlungsräume zu den prächtig ausgestatteten Prunksälen aus, die den Tempelzellen vorgesetzt sind. Sie sind die einzigen Raumbauten im Tempelbau und an ihnen bildete sich die indische Kuppel, Vorläufer der späteren islamischen Pathanenkuppel aus.

Literatur: Außer den bereits S. 40 genannten Handbüchern insbesondere G. Jouveau Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde Tome I. Architecture* (Paris: P. Geuthner 1914). M. M. Ganguly Driss und her remains (Calcutta 1912). E. B. Havell, *The ancient and medieval architecture of India. A Study of Indo-Aryan civilisation* (London 1915) zit. ert. A. M. A. J. vgl. auch C. Gratzl Biographie in C. La Roche Indische Baukunst Bd. I.

### 3 Form und Ausdruck der indischen Baukunst!

Wir finden in Indien zwei Bausysteme nebeneinander. Das indische und das indosiamische. Beide stehen in einem ausgesprochenen Gegensatz zueinander, der auf der islamischen Seite auch durch den sofort in Wirksamkeit tretenden indischen Einfluß kaum gemildert wird. Eben dieser Gegensatz erleichtert es uns, das Wesen der indischen Bauform zu erkennen und anschaulich zu machen. Die islamische Baukunst in Indien ist eine Filiation der persisch islamischen, die selbst wieder eine Fortsetzung der altorientalischen ist. Das formale System dieser alten, ägyptisch

westasiatischen Baukunst ist das Herrschen der Fläche und die rechtwinklige Verbindung der Vertikalen und horizontalen Flächen zum kubischen Block. In dieser Bezugnahme der Masse zum Raum durch ihre Ausbreitung im Koordinatensystem hat die Kunstwissenschaft das Grundgesetz dessen gefunden, was sie reine Architektur nennt. Vielleicht muß man die starke Wirkung dieser ureigensten altorientalischen Bauform an rein gebliebenen Bauten dieser Tradition, wie sie heute noch in den persischen Steppen zu sehen sind, erlebt haben, um sie in ihrer urtümlichen Größe vollig würdigen zu können. Die islamische Baukunst Persiens ist freilich besonders in ihren monumentalen Kultbauten schon mit anderen Formen gemischt, die nicht mehr diesem System angehören, nämlich mit den gekrümmten Formen. Zylindrische Türme, Wölbungen und Kuppeln gehören, soweit ihre Bezugnahme zum Raum in Betracht kommt, nicht mehr zur reinen Architektur, sondern zur Plastik. Denn ihre Bezugnahme zum Raum ist nicht die Ausbreitung, sondern ihr Gegenteil, die Konzentrierung, die allseitige Beziehung zu einer zentralen Achse. Daß auch diese Art von Baukunst sehr alt, ja älter ist als die andere, daß wir die Rundformen schon in der ältesten mediterranen Baukunst, sowie bei den primitiven Völkern finden, ändert durch aus nichts an unserem Standpunkt. Es ist vielmehr naheliegend, daß die Auseinandersetzung der Masse mit dem Raum, wie sie sich in den altorientalischen Kulturen entwickelt hat, höhere Kultur zur Voraussetzung hat, als die Raumnegierung der plastischen Rundformen. Man muß den Kampf der rechtwinklig gefügten Architektur des Alten Orients mit der Konstruktionsform der Wölbung studiert und die jahrtausendlange Unterdrückung der Wölbung und Kuppel durch die horizontalen und vertikalen Flächen durchschaut haben, um zu erkennen, wie lange sich die reine Architektur gegen diese aus Materialzwang entstandenen von der technischen Notwendigkeit oktroierten plastischen Baugestalten mit Erfolg gewehrt hat. Noch die Sassaniden verstecken die Kuppeln möglichst hinter horizontalen Fassaden! Erst der Sieg des indobuddhistischen, ganz anders gerichteten Geistes mit der Eroberung der islamischen Länder durch die Turkvölker, die die indobuddhistischen, zentralasiatischen Kulturkolonien durchzogen hatten, bringt die gewollte Hypostasierung der Kuppel nach dem Vorbild der Stüpen zum Durchbruch (vgl. Diez, Islamische Baukunst in Churasan S 90ff). Denn die Kuppeln der persischen und von Persien bis Ägypten übertragenen Grabbauten sind nicht mehr Raumdecken, sondern plastische Denkmäler wie die hohen Stüpen Zentralasiens. Die persisch islamische Architektur wurde also von der indischen durch plastische Gestalten bereichert und bekam so erst ihr charakteristisches Gepräge.

Damit ist das Wesen der reinen indischen Baukunst schon angedeutet. Sie ist nicht raum umhüllende Architektur im herkömmlichen Sinne, sondern plastischer Ausdruck eines religiösen Systems. Wir können und dürfen daher die indische Architektur nicht mit den Kriterien untersuchen, die wir an die westliche und westöstliche anzulegen gewohnt sind. Ist bei uns in der Regel der Innenraum Ausgangspunkt der architektonischen Gestaltung, so daß die Masse in erster Linie eine raumabschließende Funktion hat, so war in Indien die Masse Ausgangspunkt und Material der künstlerischen Gestaltung und hatte sich mit dem unendlichen, sie umgebenden Raum auseinandersetzen. Die Masse wird unter ihrem philosophischen Aspekt angesehen, und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Das ist an sich nicht neu, sondern war schon in Ägypten und Babylonien der Fall, und es ereignete sich etwa gleichzeitig wie in Indien auch in Mexiko. Wohl aber ist die Form dieser Massengestaltung gegenüber Ägypten und Babylonien eine neue. Herrschte in diesen ältesten Kulturländern noch hauptsächlich die Horizontale als gestaltender Faktor der Masse, die Vertikale und Diagonale nur ausnahmsweise, so stehen wir in Indien im Bereich des Kreises, der Diagonalen, Parabel und der Spirale. Die

ältesten Stüpen zeigen Kreisformen, die späten Spiralen (Abb 13) Das südliche Vimāna ist diagonal, das nördliche Shukhara parabolisch aufgebaut, beide spiralig in der Aufwärtsbewegung

Die geistige Architektur des indischen Weltsystems und der metaphysisch religiösen Systeme wurde in der materiellen Architektur verkörpert Beide Gestaltungen entsprechen einander. Für die Gestaltung der in allen indischen Baustilen wiederkehrenden, sich nach oben verjüngenden, in Spitzen übergelenden Türme war zweifellos die Vorstellung von stets höheren, enger werdenden Wesenskreisen bis zur Absorption der Materie und der Vereinigung mit der Gottheit, dem Ātman, von ausschlaggebender Bedeutung Die Bautypen sind also mikrokosmische Spiegelbilder des Makrokosmos und mußten daher nach dem Prinzip der Totalität gestaltet werden, die in der Körperwelt Allseitigkeit bedeutet Durch die horizontalen Vorstöße mittels der Gehrungen wurde mit der architektonischen Entwicklung auch die Bindung nach den vier Weltrichtungen, also die mikrokosmische Spiegelung der kosmischen Orientierung erreicht, die kosmisch hierarchische Stufenleiter aber durch die vertikale Gliederung mit spiraliger Bewegung nach oben materialisiert

Die Identität von Raum und Masse in der indischen Baukunst hat K. With in seinem „Java“, S. 20 ff. in geistvoller Weise diskutiert. Durch die Gleichsetzung von Raum und Masse, die zur Auffassung der Masse als eines undurchdringlichen erstarrten Raumes führt, sowie durch die elementare Verallgemeinerung der Masse zum Prinzip der Realität, wird diese Masse von selbst zum Hauptmotiv und Hauptträger der architektonischen Ideen und ihrer Verbildlichung. Demgemäß ist auch der Innenraum, nicht die kubische Verelbständigung eines individuellen Raumes sondern auf Grund der Identität von Raum und Masse eine Rückbildung der Masse zum Raum. Raum ist körperlose Masse, Masse verkörperter Raum.

Von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir die Räume der unterirdischen Tschaittyahallen betrachten, um ihr Wesen richtig zu erfassen. Als Raumplastik bilden diese plastischen Hohlmassen einen Gegensatz zur Körperplastik, mit der sie sich gleichzeitig zu einem Ganzen verbinden. Obwohl die Vorbilder dieser unterirdischen Hallen strukturelle Raumbauten waren (die wahrscheinlich vom Westen her nach Indien gekommen sind), entstand ein ganz anderes Gebilde, weil Raum und Masse ohne den strukturellen Gesetzen unterworfen zu sein ein ganz anderes artiges, innigeres, wechselseitiges Verhältnis eingehen konnten, als in einer strukturellen Basilika. Herrscht in dieser der Raum, so wird er im Stūpāhaus von der Körpermasse mindestens im Schach gehalten, wenn nicht übertönt. Im Stūpāhaus von Kārīl (Abb 36), schwellen die Kurven des Dagoba, der Säulentöpfe und Kapitāle mit einer vitalen Expansionskraft, als wollten sie platzen. Im Tschaittyāhaus von Elūra macht sich die Plastizität noch stärker bemerkbar. Andererseits wurde in diesen Hallen der Raum durch die Säulenreihen und durch die engen Soffitten der gewölbten Decke, also durch plastische Mittel, Schritt für Schritt rhythmisiert. So atmet das Stūpāhaus eine ganz andere Seele als die Basilika, die ein architektonischer Innenraum mit malenscher, auf den Flächen ausgebreiteter Ausstattung ist, während hier die Wände im Dunkel verschwinden und nur die Körper gleichsam in einem transzendentalen, unwirklichen Raum leben, wie es sich ja für den plastischen Gotterchor in der Höhe auch geziemt. Am auffallendsten und überzeugendsten wird dieses wechselseitige Verhältnis von Raum und Masse in Hohlbauten, wie sie das Rundtschaitrya von Guntupalle vertritt (Abb 35), wo ein Raummantel nur herausgesprengt wurde um den Stūpa, der als Teil der Totalität der Felsmasse angesehen wurde, sichtbar zu machen und die rituelle Umwandlung zu ermöglichen.

Anderes ist das Verhältnis von Masse und Raum in den Freibauten, seien sie strukturell oder Felskulpturen. Die Stūpen sind ursprünglich, solange sie ohne Unterbau bleiben, rein plastische Gebilde und erhielten ihre architektonische Orientierung nur durch die vier Zauntore. Erst

durch ihre Hypostasierung auf mehreren Terrassen wurden sie architektonisch ausbreitend. In den Rathas von Mavalipuram (Abb 54) verbinden sich die architektonisch-ausbreitenden mit den zentralistisch plastischen Tendenzen zum raumplastischen Kunstwerk. Die Baumasse gliedert sich in einen architektonischen Kern von vier sich verjüngenden Geschossen und in die plastische Ausstattung der durch sie gebildeten Terrassen und klingt in einer plastischen Krönung aus. Der umgebende Luftraum aber ist in lebhafteste Beziehung zur Baumasse gesetzt. Durch das Licht gleichsam materialisiert, sichtbar gemacht, dringt es in alle Nischen ein und belebt sie durch lebendiges, stets wechselndes Licht und Schattenspiel. Wohlgebreitet sich die Baumasse von der Spitze nach unten im Freiraum aus und läßt ihre Glieder von ihm umfluten. Die prächtige, bezwingende, über alle Zufälligkeiten erhabene Wirkung eines Dharmarâdscha-Ratha beruht in der restlosen künstlerischen Bezwingung der Masse, ohne an ihrer Totalität zu rühren, in ihrer vertikalen, horizontalen und konzentrischen, architektonischen und plastischen, allseitigen Gliederung und Harmonisierung. Der Verzicht auf die geplante Aushöhlung des Inneren aber tut der äußeren Vollendung dieser bauplastischen Werke keinen Eintrag, da die Innenräume in solchen von außen konzipierten Werken keine wesentliche Rolle spielen.

In den nord- und südindischen Turmbauten, dem Shikharas und Gopuras tritt die architektonische Ausbreitung möglichst zurück zu Gunsten des Vertikalismus. Nur leichte Gehrungen binden die Masse noch nach den vier Weltrichtungen. Im übrigen zeigt sich an diesen beiden Bautypen ein starker Gegensatz zwischen Norden und Süden der Halbinsel. Während die Wände der Gopuras völlig in plastische und architektonische Einzelgestalten aufgelöst und zerklüftet sind, bewahren die Shikharas der Frühzeit mit ihrer abstrakten Ornamentik mehr den tektonischen Zusammenhang der Wände, die sich freilich später in plastische Wülste auflösen (Abb 61). Die südliche Flächenlösung ist eine auch durch die farbige Ausschmückung betont malensche, die nördliche eine abstrahierend plastische. Die südliche Gliederung erfolgt durch Säule, Gebälk und dämonische Figuren, die nördliche durch abstrakte plastische Glieder, die mit irrealer Ornamentik überzogen sind.

Die Auseinandersetzung zwischen Raum und Masse spielt sich an den reliefmäßigen Oberflächen für uns sichtbar durch das Licht ab, das bei seinem Eindringen in Dunkelheit verwandelt wird, der Farbwert zukommt. Diese Fassaden schillern im Helldunkel, d. h. im dichten ornamental rhythmisierten Wechsel von hellen und tiefdunklen Stellen, von den Toranas und Tschantyafassaden angefangen, bis zu den späten Gopuras, deren Stellflächen Schauplätze eines wilden Getümmels, gleichsam Schlachtfelder des Lichtes und der Dunkelheit sind. Dieses Lichtdrama wird durch die lebhafteste, bunte Bemalung der Fassaden, die man an südindischen Tempeln häufig sieht, entsprechend erhöht. Diese Bemalung war allgemein verbreitet.

Die völlige reliefmäßige Auflösung der Flächen in gestaltliche Elemente deutet auf einen horror vacui der Indischen Kunst hin, den sie mit der „exotisch primitiven“ Kunst gemeinsam hat und der vielleicht auf das Durchdringen des drawidischen dem exotischen ja gleichstehenden Elementes zurückzuführen ist. In welchem primitiven Aberglauben die indischen Volksmassen bis heute verharren, weiß jeder, der das Land bereist und hier Rituale gesehen hat, die an naiver Primitivität nicht übertroffen werden können. Dieser Dämonismus mußte sich in der Kunst auswirken, doch geschah dies in hochkünstlerischen Formen. Mit ihrem Irrationalismus ihrer selbsterhellenden Schöpferkraft ihrer Transzendenz weitestgehend die Indier mit der europäischen Gotik ohne aber zu dem Rationalismus zu gelangen, der diese über die Urangst zu ihrer konstruktiven Sicherheit führte und der in der europäischen Geistesentwicklung lag. Der Indier identifizierte sich mit allen Gestalten seines Pandämonismus und ward ihrer so Herr. „Er gibt sich jeder Form des Lebens hin und unbewußt wird sie zu seinem Besitztum und Teil seiner selbst.“ Aber alle diese Formen sind vom Geiste des Überwirklichen bestimmt, daher wurde die indische Architektur der monumentalste Ausdruck metaphysischer Biddhaltigkeit. Nichts anderes als die Welt des göttlichen Seins wollte sie erfassen und wurde so zur höchsten Kunst des Landes (cf. With Java S. 23ff.).

## Denkmaler der Plastik

Die ältesten heute noch erhaltenen Werke der indischen Bildhauerei stammen aus der Ashokazeit. An ihnen beobachten wir einen bezeichnenden Gegensatz. Während Bauskulpturen wie das Kapitäl von Sarnāth (Abb. 2) mit einem für seine Zeit hervorragenden Können ausgeführt ist, das eine Tradition von Generationen voraussetzt, haben die vereinzelt aus der Ashokazeit erhaltenen menschlichen Rundfiguren alle Zeichen einer noch in den Anfängen befindlichen primitiven Kunst (Abb. 131). Im Gegensatz zu der völlig souveränen Beweglichkeit der Tiere am Kapitäl, besonders des meisterhaft gemeißelten galoppierenden Pferdes, herrscht hier noch die Frontalität, doch auch sie ohne Beherrschung der Symmetrie, und ein Versagen in der Rundung des Körpers und Durchführung der Einzelteile, dabei wie der Bauch zeigt, ein nicht Loskommen vom Modell, und noch keine Spur des späteren heldischen Körperideals. Auf die nahe-

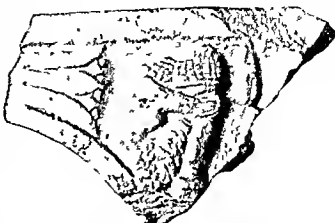
liegende Frage nach der Erklärung dieses auffallenden Gegensatzes weist Marshall auf den persischen Einfluß hin, der ja seit langem erkannt ist und hier auch in der Tat vorliegt. Der unmittelbar vorhergegangene indische Eroberungszug Alexanders (cf. S. 1) und die darauffolgende, wenn auch kurze persio-hellenische Herrschaft in Nordindien hat in diesen frühhellenustisch gefärbten Denkmälern Ashokas einen dauernden Niederschlag gefunden. Steinmetzen aus dem Gefolge Alexanders mögen in Indien geblieben sein und bei Ashoka Dienst genommen haben. Ihre rasche Einfühlung in den indischen Geist bleibt jedoch bemerkenswert. Denn die lebensvollen Tierfiguren der Stambhas wie die erwähnten Relieftiere am Kapitäl von Sarnāth und der ornamentale Schmuck sind doch von indischem Geist erfüllt.

Neben diesen noch etwas primitiven Rundstatuen werden allerdings auch solche gefunden, die einen reiferen Stil zeigen, den wir in Griechenland als archaisch bezeichnen wie die jetzt in Kalkutta befindliche weibliche Kolossalstatue von Besnagar (cf. V. A. Smith: A history of fine art in India Pl. XIV), die Yakshini im Patna Museum und die Lakshmi von Sāntschī (Marshall Guide to Sanchi Taf. XIII c). Daneben zeugen Stücke wie das Abb. 132 wieder gegebene Relief eines kauenden Mädchens, das zusammen mit dem berühmten Löwenkapitäl gefunden wurde, für ein rein indisches Kunstschaffen, das im 3. Jahrh. v. Chr. in Vollreife stand (Kramersch Grundzüge S. 128). In dieser kleinen Mater Dolorosa der mauryanischen Kunst haben wir die intime Selbstoffenbarung der Sinnesweise eines alten indischen



131 Kolośastatue eines Bodhi-sattva Mathura  
(Archaeo. Survey of India)

künstlers, die dem stolzesten, auf kaiserlichen Befehl ausgeführten Denkmal vielleicht ermangelte. Unser kleines Meisterwerk vibriert in einer lyrischen Gefühlsweichheit, die nicht ihres gleichen hat in der Kunstform, welche Ashoka wählte, um seinen neuen Glauben zu verherrlichen" (O G Ganguly, Jahrbuch d. asiat. Kunst 1921, S. 111)



132 Relief fragment Museum zu Sāmāth  
(Phot. v. O. G. Ganguly)

Laut Aufzählung des Director General of Archaeology in India, Sir J. H. Marshall, sind von Werken Ashokas heute noch erhalten Reste von Ziegelbauten in Sāmāth u. a. O. und einer Säulenhalle in Patna: die Denkmal- und Ediktsäulen (vgl. S. 111), eine Gruppe von Felsentempeln in den Barabar hills in Bihār, ein kleiner monolither Zaun in Sāmāth, ein Thron im Inneren des (erneuerten) Tempels von Bôdhī Gayā, einige Trümmer von Stöpschirmen (*chattras*) in Sāntshi und Sāmāth, und drei Rundstatuen: zwei im Indischen Museum in Calcutta die dritte in Mathurā (Abb. 131). Von diesen Denkmälern tragen zwölf Urkunden (records) von Ashoka selbst, drei von seinem Nachfolger Osharashtha, das Alter der übrigen ist durch ihren Stil ihre eingegrabenen Inschriften oder durch ihre eigenartige Technik bestimmt: da alle Steinarbeiten mit einer einzigen Ausnahme durch zwei kennzeichnende Merkmale ausgezeichnet sind: nämlich durch die außerordentliche Sorgfalt ihrer Ausführung und durch die spiegelblankte Polierung ihrer Oberfläche. Mit Ausnahme der aus dem Onkelfelsen gehauenen Höhlen in den Barabar hills sind sie ferner alle ohne Ausnahme aus Sandstein von einem Steinbruch bei Chunar" (The Cambridge history of India I 618f.). Der Zaun in Sāmāth und der Thron in Bôdhī Gayā sind ohne Ornamentik, aber beide mit großer Präzision aus einem Steinblock gehauen. Die *Tachattras* haben als Ornament nur die pilzartigen kleinen Rippen der Unterseite.

In der Ashokazeit herrschte also eine baktropersisch beeinflusste Hofkunst, welche die bodenständig indische überschattete. Ein gleiches Nebeneinander ist auch in der Kleinkunst, an den Münzen und Terrakotten festzustellen. Nur die Goldschmiedekunst, die später auch die Großplastik mit Ornamentik bereicherte, war schon damals durch Eigenart und technische Vollendung ausgezeichnet (Abbildungen in The Cambridge hist. of India I Taf. XIII, XIV).

Auch während der Mitte des 2. Jh. v. Chr. folgenden Shungaperiode dauerte der durch Baktrien vermittelte westasiatische Einfluß an. Auch hier aber handelte es sich nur um Ausnahmen, während die indessen erblühte indische Reliefplastik der Stöpsen bereits die indische Kunst in ihrer vollen Eigenart zeigt.

Das bedeutendste Denkmal der frühen Reliefplastik ist der um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. errichtete Zaun des Stupa von Bharhut, dessen noch erhaltene Reste im Ind. Mus. Calcutta aufbewahrt werden (cf. S. 22ff.). An seinen Reliefs lassen sich verschiedene Hände und Schulen feststellen. Viele Stöcke zeigen noch die Schwächen der einheimischen Plastik des vorhergegangenen Jahrhunderts und die Konventionen jeder primitiven Plastik überhaupt. Der qualitative Unterschied von der hellenistisch-persischen Ashokaschule wird besonders in der Tierbilderei sänftig, wo wir unmittelbare Vergleiche anstellen können. Dagegen ist die Reliefbehandlung in anderen Stücken viel reifer. An Stelle der primitiven Abstufung des Grades zur Erreichung der nötigen Tiefe sind diese natürlich modelliert und abwechslungsreicher gestellt. Auch einige der Pfeiler (Bauwerk) des Osttores (Abb. 16) zeigen dieses reifere Können, das durch die Kharosthi Buchstaben die hier statt der Brähmizeichen eingraviert sind, auch erklärt wird. Diese Bildhauer kamen offenbar von Nordwest-Indien.





133 Felsrelief aus Rani Gumpah Udayagiri, Teilansicht  
(Nach St. Krennleisch Grundlagen d. ind. Kunst)

gebracht in ihren gegenseitigen Beziehungen. Einzelne Pfeilerreliefs erscheinen wie Vorläufer der Gandhara-Plastik und sind voll hellenistischer Gestalten. Andererseits bilden die Gayâreliefs wieder die Vorstufe von Sântschl, so daß sie in die erste Hälfte des 1. Jh. v. Chr. anzusetzen sind, eine Datierung, die auch durch die Widmungsinschriften bestätigt wird. In die gleiche Zeit ist wohl auch der reliefierte Steinzaun von Besnagar anzusetzen.

Von der Gesamtanlage des Zaunes um den Großen Stûpa in Sântschl, vgl. S. 241, die Rede. Das Material ist gelblicher Kalkstein. Zuerst wurde um die Mitte des 1. Jh. v. Chr. das Süd- und das Nord-Ost- und West-Tor errichtet. Die Deutung der Darstellungen war durch das Fehlen der Buddhafiguren sehr erschwert, ist jedoch heute z. T. auf Grund der bezeichneten Bhâruterzählungen hauptsächlich durch die Arbeiten von Grünwedel und Foucher bis auf einige wenige durchgeführt. Auf der Taf. I wiedergegebenen Außenseite des Südtores sehen wir am linken Pfeiler v. u. den Ausritt eines Fürsten auf einem Elefanten in Begleitung seines Sohnes (?) aus der Stadt, deren Tor sie eben passieren, 2. die Ausfahrt eines Fürsten, 3. die Verehrung einer radgekrönten Säule im Tierpark von Benares, wo B. die erste Predigt sprach. Auf den Querbalken sehen wir unten eine mit Figuren und Blumen geschmückte Wellenranke, darüber die Anbetung eines Stûpa, dem sich v. r. auch ein Fürst mit Gefolge nähert, am obersten Shri Lakschmi zwischen den zwei Elefanten, alle auf Lotusblumen stehend. Inmitten eines Lotusdickichts. Dieselbe Göttin auf einer Lotusblume sitzend sehen wir auch auf der rechten unteren Zwischenstückplatte während auf den drei anderen Baum- und Stûpaverehrungen stattfinden. Die Flächen der Kreuzungspunkte sind wie durchwegs mit adossierten Reitfiguren geschmückt. Das zeitlich folgende Nordtor (Taf. II) macht mit seinen hier noch erhaltenen Aufsatzfiguren und den krönenden Symbolen einen besonders reichen Eindruck. Vierfach adossierte Elefantenreiter fungieren als Träger des Gebälks. In den Ästen der schwungvoll ausblegenden Ashokablume hängen Yakshinis. Am ersten Querbalken sehen wir Einsiedler im Walde mit davor sitzenden Bewohnern und von links herankommend einen Fürsten mit Gefolge, links ein Stadttor und Häuser innerhalb der Mauern, rechts die Fortsetzung der Waldszenerie, deren Deutung noch ungewiß ist. Am mittleren Querbalken links eine Baumverehrung durch Umwallung (*pralakschana*), dann ein sitzender Fürst und eine Zwergengesellschaft (*pisatschas*). Oben die Verehrung eines heiligen Felgenbaumes durch Elefanten, Reiter und Yakshinis als Zwischenstücke. Flügelgötzen, Dharmapâlas, Trisulas und Rad als Aufsätze. Die unten gegebene Gegenüberstellung zweier Elefantenszenen vom ältesten und vom zuletzt errichteten Torana zeigt die stilistische Entwicklung, die sich in Sântschl in etwa fünfzig Jahren vollzog. In beiden Fällen ist die Geschichte vom sechszähligen Elefanten des Shaddanta Dechâlaka dargestellt (cf. A. Foucher, *The beginnings of Buddhism* art. S. 185 ff.). Am Süd-Tor sind alle Figuren möglichst flach in einer Ebene angeordnet und die plastisch-leben-

wo infolge des dauernden hellenistischen Einflusses eine vorgeschrittenere Schule herrschte.

In den Reliefs des zeitlich nächstfolgenden Denkmals, des viereckig angelegt gewesenen Zaunes in Bôdh Gayâ macht sich der westliche Einfluß noch mehr bemerkbar. Der Reliefschmuck gleicht gegenständlich Bharhut. Ein Blumenband lief am Deckbalken außen, ein Fries von Tieren und mythischen Ungeheuern innen herum. Lotus-Medaillons mit Blüten auf den Querbalken und stehende Figuren in Hochrelief (Abb. 134). Medaillons und figurale Felder auf den Pfeilern. Die Figuren sind schon organischer modelliert, freier in ihren Stellungen und näher



134 Zaunpfiler aus Mahābodhi Dvāpāli (nach St. Kramisch Grundrissen der indischen Kunst)



135 Zaunpfiler aus Mathura Frau mit Lampe Lucknow Museum (nach St. Kramisch Gr. I. K.)

Die Wirkung ist vornehmlich durch die Konturen erreicht also mit malerischen Mitteln. Dement sprechend ist die Wirkung eine teppichartige. Das Wasser ist nur durch die Lotusblumen angedeutet die naturfern ornamental gebildet und schematisch angeordnet sind. Am späteren Relief sind Tiere und Pflanzen möglichst realistisch gebildet und mehr modelliert und dichter angeordnet. Dadurch wurde starkes Hell-dunkel und eine daraus folgende koloristisch unruhige Wirkung erreicht. Am frühen Relief sind konträre Bewegungsbahnen eingeführt während die Bewegungsrichtungen am späteren Bilde einheitlich sind. Von einer Entwicklung im objektiv allgemeinen göttlichen Sinn kann nicht gesprochen werden. Die Bevorzugung des einen oder anderen ist subjektive Angelegenheit der Beschauergruppe. Aber zweifellos ist das frühere Relief mehr im asiatischen das spätere mehr im europäischen Sinn durchgeführt. Fremder Einfluß dürfte auch diese Evolution begünstigt haben. Der Einfluß der baktrisch-hellenistischen Mischkunst des Seleukidenreiches die mit altorientalischen Gestalten erfüllt war, ist ja an den Toren von Sāntschl auch überall sichtbar. In den persischen Kapitälern den gegenständlichen Reittieren den geflügelten Gabelkriegen und den assyrischen Blumenmustern. Dem Einfluß der kosmopolitischen westasiatischen Weltkunst ihrer Zeit konnten sich die Künstler von Sāntschl doch nicht völlig entziehen denn Nordindien war damals ein Teil dieser Welt, durch hundert Fäden mit ihr verbunden. Trotzdem sind die Tore von Sāntschl ein Werk echt indischer Kunst und bilden den unerreichten Glanzpunkt der frühindischen Kunst überhaupt. Sie sind das herrlichste Bilderbuch altindischen Lebens. Ein viertes Zentrum der frühindischen Plastik war Mathura (cf. Karte v. Indien S. 2). Marshall teilt die dort gefundenen plastischen Denkmäler in drei Hauptklassen deren erste um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. die zweite in das folgende Jahrhundert gehört während die dritte mit der Regierung der lokalen Satrapen (1—4 Jh. n. Chr.) zu verbinden sei. Die Werke der beiden ersten Schulen gleichen der Plastik von Bharhut bzw. Sāntschl, während jene der dritten durch konventionelle Erstarrung der überkommenen Gestalten charakterisiert ist. Die Abb. 135 wiedergegebene unterlebensgroße Stele aus rotem Sandstein die in das 1. Jh. v. Chr. gesetzt wird (cf. Kramisch, Grundzüge S. 105) kann eine Vorstellung von der schlechten ehrlichen Art der Mathuraschule in ihrer Blütezeit geben.

Eine zweite Denkmälergruppe der frühindischen Plastik neben den Zaunreliefs wird durch die Kapitäl- und Reliefskulpturen der frühen Felsbauten gebildet. Erwähnenswert sind die Kapitälfiguren in Kārlī und Nāsik, die Wächterfiguren und bemerkenswert gute Reliefs in Bhādschā (1. Jh. v. Chr.). Schwächer und grober sind die Reliefbilder der Dschainahöhlen in Udayagiri und Khandagiri in Orissa (Abb. bei Marshall I c. T. XXVIII, V. A. Smith I c. S. 84f.). So hervorragend die Rolle Orissas später in der Entwicklung des nordindischen Tempelstils war,

so gering war seine Vitalität in seiner frühen Plastik, die nur so lange blühte als sie unter fremdem Einfluß stand und dann bald verlöschte

Richtungsgebend aber für die weitere Entwicklung der indischen Plastik und Malerei wurde die Schule von Gandhāra, so benannt nach der alten Landschaft Gandhāra im heutigen Afghanistan, über die sie freilich weit hinausreichte (cf S 5f). Die Kunst von Gandhāra war bisher ihres starken hellenistischen Einschlags wegen die literarisch meistbehandelte und ihre Wertung ist heftigen Schwankungen ausgesetzt. Jahrzehnte lang in ihrer Bedeutung vielleicht überschätzt, erlebte sie in den letzten Jahren einen starken Rückschlag, von dem sie sich neustens wieder erholt. Sie wird wohl auch fernerhin ihre eifrigen Parteigänger und Feinde haben. Um so notwendiger ist es, sich ihr gegenüber möglichst zu objektivieren und stets wieder mit sachlicher Nüchternheit an sie heranzutreten. Fest steht jedenfalls die Tatsache, daß in der Kulturlandschaft Gandhāra die beiden Typen des Buddhahildes geschaffen wurden, des stehenden Buddha als Guru (Lehrer) und des sitzenden in der Meditation versunkenen. Von diesen beiden wurde der stehende Buddha zweifellos dem Vorbild des griechisch hellenistischen Philosophen oder Pädagogenotypus nachgebildet, während der sitzende eine rein indische Schöpfung ist, die jedoch der hellenistischen Anregung bedurft hat. Wenn wir nun bedenken, daß diese beiden Buddha-typen von der Landschaft Gandhāra aus die ganze buddhistische Welt eroberten und in Indien, Siam, Birma, Zentral-, Süd- und Ostasien seit zwei Jahrtausenden herrschen, wo immer der Buddhismus lebt, so muß man zugeben, daß der Hellenismus in Gandhāra eine Saat gelegt hat, die reiche Früchte trug. Eine alte Kultur hat sich in Gandhāra mit einer jugendfrischen gepaart, und sie mit ihrer Gestaltenerfülle befruchtet, deren Gestaltung sie ihr überlassen mußte. Die spätere, reife indische Form als Argument gegen die Bedeutung dieser Befruchtung auszuspielen, die doch ihre Voraussetzung war, heißt unhistorisch denken. Das Urteil eines Altmeisters der klassischen Archäologie, Ernst Curtius, hat schon vor fünfzig Jahren das Richtige getroffen: „Die altindische Handarbeit ist von griechischer Kunst neu befruchtet worden, der Hellenismus und der Buddhismus, beide ihrer Richtung nach kosmopolitisch, durchdrangen sich und schufen eine eigene Kunstwelt, deren Anschauung uns erst jetzt vergönnt ist, die graeco-buddhistische.“ (Die griechische Kunst in Indien“, Arch. Ztg. 1876)

Das aus den alten verschütteten Kultstätten Gandhāras zu Tage gekommene Denkmälermaterial zählt heute schon Tausende von Reliefplatten und zahlreiche Stücke der Rundplastik, die hauptsächlich in den Lokal-museen, ferner in Lahore und Kalkutta, manches Gute auch in London und im Berliner Museum für Völkerkunde aufbewahrt werden. Noch sind aber die Ausgrabungen in vollem Gang und bringen mit neuem Material neue Gesichtspunkte für diese synkretistische Kunst, die Indoskythisches mit griechischen und persischen Elementen vereint hat. Das Material ist fast ausschließlich Travertin, ein grauer Schiefer, der sich nicht sonderlich zur Bearbeitung eignet hat und heute unansehnlich erscheint, ursprünglich aber weiß grundiert und bemalt war. Dazu kommen die Stückverkleidungen der zahlreichen Stöpen. Peschavar, die Residenz des Kanischka und die ältere Residenz Takshashila, ferner Takhti i Behāi, Dachamārgarhi Sikri, Karkhal und Rānigat in den Yūdshai-bergen, Sahri Balol, Schānbārgarhi und Sāwālghar in der Ebene, Topi, Ohind, Zindū in Utmanzai, Tūrlī Bāk shālī und Gharyāh in Sādam endlich Mafta Nathu, Sanghāo und Myān Khān in Lānkor sind die Hauptfundstätten. Zählten die chinesischen Pilger doch hunderte von buddhistischen Klöstern im Gandhāralande! Die Gänge dieser Kunst erstreckt sich etwa über ein halbes Jahrtausend. Die Anfänge reichen wohl bis ins 2. Jh. v. Chr. zurück und die Auskänge dürften im 5. Jh. n. Chr. erfolgt sein, als im Gangeslande schon die Gupta-kunst blühte in der griechischer Formengestalt weiterlebte. Als Zeit der Entwicklung kommen die ersten drei Jahrhunderte nach Christo in Betracht (Grünwedel). Ein festes Gerüst für die Chronologie haben voneinander etwas abweichend V. A. Smith und Sénart gegeben (J. A. S. B. 1889 und J. As. 1890).

Die Hauptfiguren der meisten Darstellungen der Gandhāraplastik ist Gautama Buddha in den Hauptmomenten seines Lebens und früherer Inkarnationen. Allen oder zwischen seinen beiden Lieblingsschülern Śāriputra und Maudgalyāyana thronend als Objekt der Verehrung oder aber auf den Vollfüßen von einem zahl-

reichen Parivāra umgeben. In den älteren Darstellungen zeigt sein Antlitz noch klassisch-apolloinische Züge, während sie später mehr indisch werden. Auch der anfangs noch mehr hellenisierte Faltenwurf mit oft individuellen Zügen wird später schablonenhaft. Der Nimbus, den der Buddha trägt, wird von Grönwedel auch auf hellenistischen Einfluß und zwar auf die vorderasiatischen Gestirngötter zurückgeführt. Er wirkt als malerisches Element in Stein ausgeführt befremdlich und weist entschieden auf eine alte Malschule hin (cf. A. Grönwedel, *Buddhist Kunst in Indien* 1909, S. 83 f.).

Neben den Buddhafiguren, auf deren Typologie wir später zurückkommen, sind die Votivreliefs eine Schöpfung der Gandhārakunst von größter Bedeutung für den buddhistischen Kunstkreis des östlichen Asiens. In Indien selbst wurden sie von der Guptaunst übernommen und sie fanden ihren Weg durch Zentral- nach Ostasien, wo sie in zahllosen Einzelstelen von mitunter großem Kunstwert angefertigt wurden und in den Grotten von Yünkang und Longmen monumentale Gestaltung erfuhren (cf. Diez, *Die Kunst Ostasiens*, Hdb. d. Kw.).



Abb. 136 Das große Wunder von Srāvastī  
Museum in Lahore

Eines der schönsten Reliefs dieser Art ist der am Lotusstülh thronende Buddha im Museum von Lahore (Abb. 136). Der *Tadmasana* ragt aus dem mit Fischen und Lotusblumen belebten Wasser. Fliegende Gandharven halten eine aus Blättern und Blumen gewundene Krone über seinem Haupt, während andere mit dem königlichen Tschakras darüber schweben. Um die Mittellinie stehen und sitzen über dreißig andere in verschiedensten Stellungen, davon einige in Nischen mit ihren eigenen Trabanten als die Hauptpersonen des buddhistischen Pantheons — Bodhisattvas Buddhas, Devas, königliche Tschakras u. s. f. Unmittelbar umgeben des Buddha schweben zwei Bodhisattvas auf Lotusblumen mit Standarten, die offenbar gemalten Seidenfahnen nachgebildet sind und wohl den Dhyānibuddha Amitābha und Avalokiteśvara darstellen dürften. Unten zu beiden Seiten des Lotusstuhls stehen eine männliche und eine weibliche Figur, vielleicht die Stifter. Aus dem Wasser tauchen nebenhaft vier Nāgas empor. Die Figuren des Parivāra sind tief untersehten, vom Grunde fast losgelöst und trotz mancher leeren Posierung von bemerkenswerter Eleganz in der Durchbildung. Der Buddha selbst zeigt den völlig ausgebildeten reifen Typus in strenger Haltung in der Dharmatachakra-Madhyantika-entblötte rechter Schulter. Das Gewand ist eng anliegend und weist mit seinem Faltenwurf sich in auf die ersten ostasiatischen Buddhas hin. Gemäß der Thronausstattung ist der Körper noch leicht fleischig, der Ausdruck des Gesichtes noch leer — aber im, wie W. Coomaraswamy mit dem Buddha von Sāmāthi zu vergleichen, um die Gandhārakunst schlecht zu machen, heißt doch den Phänomen vorzuziehen, daß sie nicht schon wie Götter arbeiten.

Für die Geschichte und Chronologie der Gandhārakunst ist das Verzeichnis der die Hände erhebbenden Monographie dieser Kunstperiode von A. Foucher verwerflich. Nach Foucher war das 1. Jh. u. d. Z. die Zeit der Blüte und Ausbreitung der Gandhārakunst, nachdem sie schon im 3. Jh. Chr. gebildet hatte. Obgleich wir abgesehen von Münzen des 1. Jh., keine fest datierten Gandhāraurkunden vor c. 120 n. Chr., dem Zeitpunkt der im Fundament des Kanishka Stülpes bei Peshawar gefundenen verglasten Reliefkerne besitzen können, wie alle in sich von



137 Göttin Tara  
Museum in Sarnāth



138 Avalokiteśvara  
Museum in Sarnāth



139 Mañjuśrī  
Museum in Sarnāth

(Nach J. Ph. Vogel Catalogue of the Museum of Archaeology at Sarnāth)

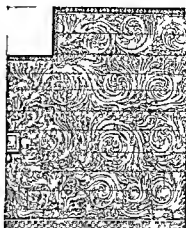
dieser Urne rückschließend ihre Ausbildung bereits im 1. Jh. v. Chr. mit Sicherheit annehmen und eine Anzahl undatierter Buddhas in das 1. Jh. n. Chr. ansetzen (cf. Foucher, *The beginnings of Buddhist art* S. 130). Denn die Buddhafigur des Kästchens trägt schon Anzeichen des Verfalls, setzt also eine längere Entwicklung voraus. Die typologischen Merkmale der Gandhāra-Kunst im 2. Jh. n. Chr. sind folgende: 1. Im Gegensatz zum völlig verhöhlten Buddha des 1. Jh. n. Chr. (cf. Foucher, *L'art gréco-bouddhique* II, Fig. 450) bleiben nunmehr die rechte Schulter und die Füße unbedeckt. 2. Die erhobene Rechte wird als Mudrā der Lehre sowohl wie auch für andere Bezeichnungen typisch (cf. Foucher, *l.c.* II S. 326). 3. Die persönliche Individualität seiner Begleiter, die meist seine beiden Lieblings Schüler waren, hört auf und diese mehrten sich. 4. Die zentrale Figur verliert an Raum und wird von den zahlreichen Begleitfiguren eingeengt. Die Kunst erhält sich während des 2. Jh. n. Chr. noch auf beachtenswerter Höhe, wenn auch die ersten Anzeichen des Verfalls in gewissen Erstarrungen eintreten. Die eigentümlich schöpferische Periode hatte mit der Epoche Kanishkas aufgehört und die gedankenlose Wiederholung begonnen. Der Verfall setzte im 3. Jh. ein und ist z. T. auch auf die Unterbindung des direkten Verkehrs Indiens mit dem Römerreich am Landweg zu erklären. Araber und Perser hatten sich als Mittler darzwischen gedrängt. Während Fa-hien Anfang des 5. Jh. Gandhāra noch als blühendes Land mit zahlreichen gut gepflegten Bauten und reich bevölkerten Klöstern beschreibt, war es zur Zeit des Hsuen Tsang Anfang des 7. Jh. schon verödet und seine Bauten dem Verfall preisgegeben.

Wenn wir uns nun von der Nordwestecke Indiens nach Südindien begeben, wo der mit der frühen Gandhāra-Kunst gleichzeitige Stüpa von Amarāvati gestanden ist (cf. S. 25), in dessen reichen Reliefschmuck sich die Museen von Madras und London geteilt haben, so finden wir hier jene urtümliche indische Kunst, deren Jugend wir in Bharhut und Sāntschī kennen lernten, schon in ihrer Reife. Die Gegenüberstellung dieser Geschicklichkeit, Anmut und Lieblichkeit, die sich oft zu größter Schönheit aufschwingt, dieses vollblütigen Lebens zur nur zu oft holzern posierenden, plumpen Gandhāraplastik gibt zu denken (Abb. 20f). Die Übernahme der in Gandhāra geschaffenen Buddha- und einige hellenistische Beeinflussungen haben hier nichts zu bedeuten, während sie dort viel ausmachten. Hier feiern das rein indische Leben, indische Beweglichkeit, Sinnlichkeit und Grazie ihre Orgien, und die Reliefgemälde geben uns einen Einblick





140 Ornamentik am Dharmék Stupa  
Sarnath Süd Ost Seite  
(Nach V A Smith H F A J C)



141 Ornamentik am Dharmék Stupa  
Sarnath Westseite  
(Ann Rep A S J 1904/5)

in das Leben indischer Fürstenhöfe wie bei uns die Maler von Florenz, Ferrara und Venedig. Auch Grünwedel merkt die verfeinerten Gestalten mit ihren „koketten und verrenkten Stellungen der sehr weichlich behandelten Körper“ an und führt sie auf das drawidische Element der indischen Kunst zurück, das dieses Überwuchern liebt (I c S 133). Laßt man mit ihm „in den vollen, weichen und sehr anmutigen Gesichtern“ den stark hervortretenden griechischen Einfluß gelten, so äußerte er sich hier freilich ganz anders als in Gandhāra. Kunstgeschichtlich ist übrigens die Diskussion der Möglichkeit dieses Einflusses durchaus nicht so mußig, wie manche meinen, da es sich um eine prinzipielle Frage, die Kontinuität der Weltkunstentwicklung handelt. Deshalb ist auch V A Smiths Beobachtung des griechischen Einflusses noch auf die Guptakunst ernst zu nehmen, ja bestechend (O Z III). Man braucht nur die Kunst von Amarāvati mit der des Botticelli und die Guptakunst mit Rafael parallel zu stellen, um einzusehen, wie verschieden solcher Einfluß sich in Form umsetzen kann.

In der von c 300–650 dauernden Guptaperiode (cf S 6f), einer Blütezeit Indiens auf allen Gebieten, erreichte auch die Plastik ihren Höhepunkt. Das Zentrum der Hausmacht dieser erfolgreichen Dynastie erstreckte sich über die jetzigen Provinzen Agra, Oudh und Bihār im fruchtbaren mittleren Gangesbecken, die gleichen Gebiete, wo später die islamischen Eroberer und die Mogulherrscher ihre Residenzen gründeten und die deshalb am meisten unter dem islamischen Ikonoklasmas gelitten haben. So kommt es, daß die zahlreichen Tempel der Guptazeit zerstört, nur einige abgelegene kleine erhalten sind. Da die Plastik mit der Architektur in engster Verbindung steht, teilte sie ihr Schicksal. Doch forderten die Ausgrabungen vieles zutage.

Als charakteristische Kennzeichen der Guptatempel führt V A Smith an: 1. Flache Dächer ohne Türme (Shikhāras) wie in den Höhlentempeln. 2. Erweiterung des Torbaues durch Vorstellung einer Pfellerreihe vor den Seitenwänden (Anten) wie bei ägyptischen Tempeln. 3. Die Statuen der Ganga und Dschamuna bewachen den Toreingang. 4. Pfeiler mit massiven kubischen Kapitellen gekrönt mit zwei gegenständigen Löwen zu beiden Seiten eines zentralen Baumes. 5. Bossen an den Kapitellen und Friesen von sehr eigenartiger Gestalt, wie buddhistische Stüpen oder Bienenstöcke mit vorragenden Hörnern. 6. Der Architrav des Portikus läuft als Gesimse um die Tempecella herum. 7. Abweichung in der Orientierung von den Kardinalpunkten. Die späteren Tempel waren verschwenderisch mit Skulpturen ausgestattet (O Z III S 7). Damit sind auch wichtige Gesichtspunkte für die Plastik gegeben. Ein gut erhaltener kleiner Guptatempel dieser Art steht am Ruinenfeld in Sāntschī.



142. Türsturz mit Szenen aus dem Kshantivadi Dschitaka. Museum in Sarnāth

(Arch. 9 iv. 1913—14 Pl. XII 6) ein anderer in T. gawā Dschabapur Distr. Centr.-Prov. (O. Z. III Abb. Seite 7)

Ein Hauptfundort für die Plastik ist Sarnāth, der berühmte buddhistische Wallfahrtsort bei Benares. Der Dhamékā Stūpa (cf. S. 19) aus dem 6. Jh. gibt uns eine Vorstellung von einer Ornamentik der Gupta-Periode, die anders geartet ist als die obliche Pfeilerornamentik und fremden Einfluß empfangen hat. V. S. Smith hat auch bereits die Übereinstimmung der in zahlreiche Stammge Verästelungen ausstrahlenden Wellenranke des Dhamékā Stūpa (Abb. 140 f.) mit den sogenannten Talinga-Mustern von Ceylon festgestellt (J. F. A. J. C. 187), so daß sich noch die Frage der Herkunft des unendlichen-geometrisch abstrakten Mittels freies erhebt, der an spätere islamische Ornamentgestalten anklingt. Für die erzählende Reliefplastik der Guptazeit ist das Abb. 142 wiedergegebene Gesimse von einem Torbau aus dem 5.—6. Jh. im Museum von Sarnāth ein gutes Beispiel. An beiden Enden sitzt Kubēra oder Dschambhala, der Gott des Reichtums mit einer Frucht in seiner Rechten und einer Gelübde in der Linken mit Begleitfiguren. Der Mittelteil gibt vier Szenen des Kshantivadi Dschitaka zwischen architektonischen Krönungen (cf. Catalogue of the Museum at Sarnāth 1914 S. 233 ff.). Die letzte der vier Szenen stellt die Marter des Bodhisattva dar (Abb. 143). Ein von zwei Mädchen daran gehinderter Mann ist im Begriff, dem Bodhisattva eine Hand abzuschneiden. Die Abb. 144 wiedergegebene Stile stellt die vier Hauptmomente aus Buddhas Leben dar: Die Geburt, die Erleuchtung, die erste Predigt und Nirvana. Sie ist mit einem Stūpa gekrönt, dem die Spitze (Kirtimukha) fehlt und der nach Art der Gupta-Stöben mit Buddhafiguren in Nischen ausgestattet war wie der Dhamékā Stūpa (cf. Cat. Mus. Sarnāth t. c. S. 183 ff.). Die Stile zeigt wie sich diese Art von Votivreliefplastik aus der Gandhāra-Periode in die Guptazeit fortsetzt und erst mit dem Verfall des Buddhismus



143. Die Folterung des Bodhisattva Kshantivadi. Museum in Sarnāth



mus in Indien aufhört. Trotz der da und dort zu Tage tretenden handwerksmäßigen Erzeugung dieser vielbestellten Stelen zeigen sie doch auch alle Feinheiten und Meisterschaft der Guptaplastik. Der Vergleich mit den z. T. gleichzeitigen und späteren Votivreliefs in China gibt Aufschluß über den indischen Einfluß in Ostasien und die chinesische Gestaltung (s. Die Kunst Ostasiens Hdb. d. Kw. pass.).

Das Hauptstück der in Sarnāth zu Tage gekommenen Werke buddhistischer Plastik ist das als „Buddha von Sarnāth“ weltberühmt gewordene Bild des Buddha der ersten Predigt, das zu den größten Bildwerken der Menschheit gehört (Taf. VI). Es ist jedoch durchaus nicht als ein die anderen überragendes individuelles Meisterwerk eines besonders genialen Meisters zu betrachten, sondern hatte in Sarnāth wohl gleichwertige Gegenstücke, von denen jedoch keines so gut erhalten ist. Das Werk muß vielmehr als Typus des höchsten künstlerischen Ausdrucks der buddhistischen Religion jener Zeit angesehen werden, der damals jedenfalls öfters erreicht wurde.

Aus leuchtendem Sandstein gemeißelt (mit Spuren von Bemalung) ist dieses Standbild die vollkommene Verkörperung des mit dem kosmischen Urlicht Eins gewordenen, im Kosmos ruhenden, zur innersten Erkenntnis gelangten Yogi, eben des „Buddha“. Als Folie dient ihm die spirituelle Dreieit Buddha, Dharma und Sangha, Scheibe, Rückenlehne und Schemelfront. Es vereinigt sie in seinem Körper äußerlich durch den dreieckigen Aufbau seiner Gestalt. Dreieck und Kreis, höchste Symbole der Gottheit bilden mit der Vertikalachse das Gerüst des symmetrischen Aufbaues. Seine Kopfform nähert sich dem Kreis, bleibt aber doch noch lebendig erst die umrahmenden Kreise bringen geometrische Abstraktion. Und wie Wellen gleiten die Kurven der Hälftinge und des Gewandes über seinen löwenglaten gleichen Leib hinab bis zum Sitzteppich. Der Vertikalismus seines Körpers ist eingeschlossen in ein Dreieck von unerschütterlicher Ruhe und die Arme beschützen den göttlichen Körper wieder mit zwei Dreiecken. Die Berührung seiner Hände aber bilden die Spitze zweier Dreiecke, eines unteren, mit der Basis von Knie zu Knie sich spannenden und eines umgekehrten oberen, dessen Basis in den Schultern liegt, das aber noch eine zweite Basis höher oben durch die zwei fliegenden Devas erhält. In diesem so gebildeten Zentrum, das in der Höhe des im Yogisystem wichtigsten zweiten Verstandeszentrum, des Sotāplexus liegt, ruhen die Hände im geheimnisvollen „Siegel der Lehre“, der *Dharma Tachakra Mudra*, das nur sichtbare Symbol ist für die durch Meditation hervorgerufenen inneren, die Erleuchtung bewirkenden Vorgänge. Dieses innere Licht schenkt den ganzen Körper zu durchleuchten und gibt ihm seine göttliche Erscheinung. Der Körper erscheint gleichsam von einem 4. heren Lebensrhythmus durchpumpt, dem ewigen kosmischen Kreislauf vergleichbar, und darin liegt seine göttliche Wesenheit. Dieser Buddha ist nicht etwa sprechend, aktiv lehrend zu denken die *Mudra* bedeutet vielmehr daß das feurige Rad der Lehre, d. h. der Erkenntnis sich in ihm dreht, der Gestus ist nur Symbol und Siegel. Durch ihn äußert sich hier der heilige *Alman*, die unsägbare und hier doch künstlerisch gefaßte zum Ausdruck gebrachte Weltseele. An der Front des Thronsitzes ist die Sangha durch die fünf ersten Jünger Buddhas die zu seinen Füßen knien gegeben, vermehrt um den Schüler mit Kind und die zwei Gattinnen welche die Benarespredigt repräsentieren. Zwei Leogryphen und Makaras deren Rücken Anfang und Ende eines Seiles halten, Symbole des Auf- und Unterganges, des Kreislaufes der Planeten und die von Perlenschnüren gefaßte Weltenkranz des Nimbus der mit den beiden stehenden Devas wieder künstlerische Bedeutung erhält bilden die zurückhaltende aber bedeutungsvolle ornamentale Ausstattung des Werkes.

Wie der sitzende erhält auch der stehende Buddha in der Guptaplastik seine typische Ausbildung. Die zahlreichen Funde in Sarnāth von mehr oder weniger beschädigten Statuen des Buddha als Guru, Lehrer, als welchen man ihn im Gegensatz zum sitzenden Buddha Yogi



144. Buddhistische Votivstele. Vishva Museum in Sarnāth.



140 Buddha als Guru Sárnáth  
Museum  
(Photo A. Archaeological Survey of India)



146 Bodhiattva S. mhanada-Avalokitéshvara  
Lucknow Museum  
(Nach St. Kramrich Grundriss d. Ind. Kunst)

bezeichnen kann bezeugen die Beliebtheit dieses Buddhabildes in den letzten Jahrhunderten des Buddhismus

Der Buddha steht stets in frontaler Haltung (*samapadasthāna*) die rechte Hand im Segel des Schutz gewährens (Furchtlosigkeits *abhaya mudrā*) erhoben während die Linke den Saum des herabfallenden Oberkleides (*angāḍī*) hält. Von den Merkmalen (*ākṣhaṇas*) zeigen diese Statuen meist das Uṣṇiṣha und die kurzen nach rechts gedrehten Locken (*lakṣṇāḥ arṇā*) die langen Ohrlappen und die Schwimmhäute zwischen den Fingern. Das Stirnzeichen Uṇa war zumeist nur mit Farbe aufgetragen und ist daher selten erhalten. Typische Merkmale der Sárnáth Buddhas sind ferner die gesenkten Augen und die schlief in Meditation herabhängende Unterlippe die Linien am Hals und in den Handflächen und die völlige Schmucklosigkeit. Die Bekleidung besteht aus dem enganliegenden mönchischen Untergewand (*avāraṇa*) und dem sich ebenfalls anlegenden Obergewand das die Körperformen klar konturiert aber gleichzeitig eine von den Händen herabfallende rahmende Hülle bildet. Ein dritter seltenerer Typus ist endlich der nach europäischer Art stehende Buddha der gegen den kommenden Buddha Mañjrya als Bodhiattva vorbehalten ist.

Das gemeinsame Merkmal der Gupta-Buddhas ist die glatte schmucklose Behandlung des Körpers, der nur von einem ornamentierten Rahmen als wirkungsvolle Folie umspannt wird. Das Gewand ist faltenlos über den Körper gelegt, um diesen zur möglichst reinen Wirkung kommen zu lassen und die reine Geistigkeit der Lehre zu betonen.

Aus der Guptazeit sind auch vereinzelte Metallbuddhas erhalten, die von einer hoch entwickelten Gußtechnik Zeugnis geben. Von dem 80 Fuß hohen Riesenbuddha aus Kupfer, der Ende des 6. Jh. in Nālandā errichtet wurde, ist keine Spur mehr vorhanden. Das Birmingham-Museum besitzt jedoch eine über zwei Meter hohe Kupferstatue des stehenden Buddha, der um 400 n. Chr. datiert wird (cf. V. A. Smith H. F. A. Fig. 118), ein Vorgänger der zahlreichen späteren Bronzebuddhas des Gurutypus in Cambodscha und Siam. Kleinere Statuetten aus einer Messinglegierung gruppieren sich um ihn. Auch die S. 13 erwähnte Eisene Säule wurde ja um 415 n. Chr. von Kumāragupta I. aufgestellt.

Die Bodhisattvas der Guptazeit erscheinen in dem für sie typischen Schmuck, mehr als menschenfreundliche Himmelsfürsten. Die Rundstatue einer Avalokiteśvara in Sarnāth (Abb. 138) bestreift durch ihre fast prettöse Anmut.

Schon die Basis fällt durch die eigenartige Bildung auf. Aus lebhaft geschnörkelten Ranken wächst die majestätische Lotusblume empor, die den mild herablickenden Vermittler trägt. Dieser ist nackt bis zum Gürtel, von den Hüften abwärts mit einem Lendentuch umhüllt, dessen Enden zwischen den Füßen in regelmäßigen Falten herabhängen. Es ist mit einem edelsteinverzierten unter dem Nabel in eine Schleife gebundenen Gürtel um die Hüften befestigt. Darüber ist ein Shawl geknotet, dessen Enden in zerlichem Faltenwerk längs des rechten Beines herabhängt. Die Ohren sind mit Ringen, der Hals mit einer Perlenkette geschmückt, und eine feingliedrige metallische Brahmanenschnur hängt um die linke Schulter bis zum rechten Knie herab. Am linken Arm trägt er ein Armband mit Makaraenden und ein edelsteinbesetztes Armband. Das Haar ist mit einer Juwelengeschmückten Kopfbinde umschlossen und mit einer Schuur hochgebunden in der Art der Asketenhaartracht (*iśāḍam āḍa*). Je drei Haarsträhnen fallen auf jede Schulter. Über der Stirne sitzt in der Frisur ein Miniaturbild des Dhyanī Buddha Amṛtābha, des geistigen Vaters Avalokiteśvaras in der Meditationsstellung. Auf der Basis bemerkt man links zwei gequälte Geister (*pretas*) mit angemagerten Körpern, die der mitleidige Herr mit Nektar labt, der von seiner (ehlenden) Rechten herabtrübselt zu denken ist. Von der Nimbus Scheibe hinter dem Kopf ist nur noch ein Rest vorhanden. Die Sanskritinschrift aus dem 5. Jh. nennt den Stifter.

Neben der buddhistischen Kunst, auf die wir noch im Abschnitt über die Malerei zurück-



147 Varāha Avatāra: die Eberinkarnation des Viṣṇu. Felsrelief in Maṣaḥpuram.

(Nach St. Kramrich: Grundlagen d. ind. Kunst.)



148 Vishnus Ebeninkarnation (Udayagiri Gwalior)

Glaubigen, gewohnt hemmungslos durch Welten zu schweifen, beirren Allein die wechselnden Größenverhältnisse der Gestalten weisen der Vorstellung bis zu einem gewissen Grade den Weg' (W Cohn, Indische Plastik S 32)

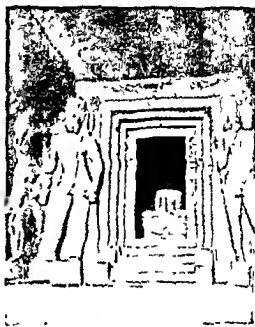
Die älteste bisher bekannt gewordene hinduistische Skulptur ist die in Udayagiri (Bhopal) aus dem Fels gehauene *Varāha Avatāra* oder Eberinkarnation des Vishnu (Abb 148). Das Werk ist 400 n Chr datiert. Der ca dreieinhalb Meter hohe Vishnu mit Eberkopf steht auf dem Grunde des durch Wellenlinien angedeuteten Ozean auf dem Schwanz des Nagakönigs der ihn anbetet. Neben dem Naga sitzt der Dämon Hiranyāksha mit Bhūmdevī der Erde in seiner Linken. Bhūmī, die Vishnu aus der Gewalt dieses Dämons befreit, sehen wir ein zweites Mal hinter dem Gott noch im Wasser an einem Lotusstengel sich haltend und emporziehend oder den Gott verehrend (undeutlich). Endlich steht sie schon außerhalb des Wassers auf einer Lotusblume und lehnt sich an die linke Schulter des Gottes. Sie ist also in dem Stadium des Befreiungsaktes in kontinuierlicher Darstellung gegeben. Der Gott trägt ein Upavīta in Form eines teuren Kranzes gewissermaßen die kosmische Brahmanenschnecke. In langen Reihen sind die Götter und Rishis versammelt um die Erde zu begrüßen.

Neben dem Varāha Avatāra wurde Vishnu als *Rangādhara* oder *Ananta Shayana* oft dargestellt wenn auch nirgends so meist erhalten wie am Tempel zu Deogarh (Mānsi Distrikt V P). In dem Werk aus der Blütezeit der Gupta Herrschaft dem 5 Jh (Abb 150) Frel von symbolischen Attributen legt der vierarmige Gott mit seinem üblichen Schmuck im Schoße der siebenköpfigen Weltenschlange das verkörperte in sich ruhende Prinzip des Weltalls Shrivatī und Bhūmīdevī seine beiden Frauen sitzen zu seinen Füßen die Shri Lakshmi kniet. Auf einem ihm entwachsenden Lotusstengel sitzt der dreihäuptige Brahmā während darüber Shiva mit Parvati auf

kommen, tritt in der Guptazeit zum ersten Male die brahmanische auf den Plan und zwar sogleich mit vollendeten Werken der Plastik, die sich ebenbürtig neben die buddhistischen stellen, ja ihrer größeren Gestaltungsmöglichkeiten wegen noch mehr Bewunderung erregen als jene. Ihre vorausgegangene Entwicklung läßt sich nur aus der buddhistischen Architekturplastik, wie den Kapitalen mit den vedischen Gottern in den Hohlenterschaityas und Viharas rekonstruieren. Die plastischen Riesengemälde zur Verherrlichung Vishnus in Udayagiri und Deogarh setzen eine lange Entwicklung voraus, und sind nur aus der Anknüpfung an die buddhistische Plastik erklärlich. In knappsten Zügen mit den prägnantesten Gegenüberstellungen werden jedem gläubigen Indianer die Visionen ungeheurer, uralter kosmischer Umwälzungen, die Symbole tiefer philosophischer Spekulationen oder die alle Wesen einschließende Liebe der Gottheit vor Augen geführt. Alle räumlichen Kennzeichnungen fehlen. Würden sie doch nur die Phantasie des



142 Vishnu auf der Schlange Ananta ruhend.  
(Tempel zu Deogarh)



150 Lingaraj am Lingatempel in Elephanta  
(Phot. Dr. Schneidermeyer)

dem Bußen Hand, Indra auf seinem Elefanten, der Krieger ist Subrahmanya Skanda auf dem Pfau reitend und rechts Surya mit der Sonnenscheibe (?) in den Lüften schweben. Hier ist nach der Lehre des Vedānta Vishnu als das höchste Wesen dargestellt, aus dem selbst Brahmā, der Schöpfer hervorgeht, um sein Tagewerk zu tun. Vishnu aber als Urvogel handelt nicht, sondern ruht untätig von Ewigkeit zu Ewigkeit. Unterhalb des Schlangengitters stehen sechs Halbgötter. Sämtliche Figuren haben die Augen geschlossen, wodurch der mystisch visionäre Charakter des Bildes erhöht wird. Der legendäre Vishnu gehört wiederum zu den größten Meisterwerken der Plastik, nicht nur Indiens. Das Problem der Verengung des vierarmigen Gottes mit der siebenköpfigen Schlange ist in einer schlechthin anverwandlichen Form gestaltet, der auch für die, zweiarmlige europäische Einstrahlung nichts mehr Mißtrauen anhaftet. Dem an der Reinen begrenzenden allmählich anwachsenden, in den Schlangenköpfen brandendenden Liniennetz wohnt jene kosmische Größe inne, die der großartigen mythologischen Konzeption entspricht. V. A. Smith stellte diesem Vishnu einen antiken Endymion des Nationalmuseum in Stockholm gegenüber (O. Z. III f. c.) der ihm im Fluß der Linie gleicht und stützte darauf seine Behauptung einer hellenistischen Nachwirkung auf die Guptaplastik, die nicht ohne weiteres abzuweisen ist. Noch ein zweites Werk dieser Periode klingt an die Antike, diesmal an die Tauschwestern des Parthenonfrieses an, die liegende Mutter Krishna mit dem Kind zur Seite im Pathos im Bhopalsatze (V. A. Smith II F. A. J. Pl. XXXVII). Werke der noch hellenistisch beeinflussten, parthos-antiken Kleinplastik wie die Silberchale von Badakshan können in der Guptakunst anregend gewirkt haben (cf. Pl. LXXVI bei V. A. Smith II F. A. J.).

Das größte und großzügigste Betätigungsfeld hatte die indische Plastik in den Fels- und Höhlentempeln, wo sich der lebendige Fels direkt zur Bearbeitung bot. Nicht in den Städten, sondern mit wenigen Ausnahmen fern von größeren Siedelungen gelegen, bergen diese Tirthas heute noch die größten, der karaktistischen Zerstörungswut späterer Eroberer entgangenen Kunstwerke der Plastik.



151 Trimurti in Elephanta. Frontalansicht

Ein solches frühes Denkmal lernten wir in Udayagiri kennen (Abb. 148). Auch in Adschantä dessen Denkmal wert besonders in seiner malerischen Ausstattung findet man sehr zahlreiche gute Felskulpturen wovon die Ausstattung des Tschaltas 19 (Abb. Cohn I. S. 30-31) die Flügelfiguren an den Eingängen von Höhle 16 und 27 u. a. aus der Guptazeit stammen. Die von Fergusson und Burgess noch in das 6. Jh. angesetzten Skulpturen des Tschaltas 26 schätzt Havell um hundert Jahre jünger ein. Im übrigen steht die Chronologie der Adschantäskulpturen noch aus. Ihren Höhepunkt aber erreichten die Felskulpturen in den Shihahöhlen und Felsstempeln zu Elephanta und Elura deren Datierung auch noch schwankt. Fergusson und Burgess setzten Elephanta in die zweite Hälfte des 8. Jh. gleichzeitig mit der Dhumar Lenä Höhle in Elura. Havell rückte sie 1915 in das 6. Jh. zurück (A. M. A. I. S. 150 f.) während er sich 1920 für das 7. Jh. entschied (Handbook J. A. S. 163). Ein stilistisches Kriterium bilden die Pfeiler der Jenen von Biddam Höhle 3 von 578 gleichen (cf. Jouveau Dubreuil, Archeol. S. I. S. 173). Wenn wir auch Fergusson Burgess (H. I. E. A. II. 128) zustimmen daß die Kapitälbildungen in Elephanta ihre Vollendung erreicht haben ist deshalb noch kein Grund vorhanden Elephanta in das Ende des 8. Jh. hinaufzurücken denn diese Vollendung muß schon im 7. Jh. vollzogen haben das mir für die Aushebung von Elephanta am wahrscheinlichsten erscheint.

Die große Schönheit und Bedeutung der Skulpturen von Elephanta erklärt unsere Diskussion der Datierung. Mit Recht hebt Havell die Schöpfer der Trimurti und des Brahma Tschatur



mukha in den Rang des Phidias und Praxiteles von Indien. Er nennt Elephanta Indiens Parthenon. Wenn sich das Auge des Besuchers an das Dämmerlicht gewöhnt hat, leuchtet ihm das vier Meter hohe Kolossalstandbild der Trimūrti durch das Dämmerlicht entgegen, die am Ende des mittleren Flügels des Felsentempels aus dem Felsen gehauen ist (Abb. 151 Taf. VII). Es ist beim heutigen Zustand des Tempels schwer sich vorzustellen, wie ehrfurchterregend schon es gewesen sein muß, beleuchtet von den zahlreichen Bronzotempellampen und im silbernen Schimmer der schneeweißen Pfeiler überzogen mit feinsten polierter Stuckmasse (A. M. A. I. S. 100).

Die Zusammensetzung und Bedeutung der Trimūrti (Dreigestalt) wird verschieden erklärt, abstrakt philosophisch und populär mythologisch. Ihr Ursprung liegt in der Sonnenanbetung mit ihren drei Phasen. Ihre Deutung als Vereinigung der drei göttlichen Aspekte der Einen Gottheit, die wir als Brahmā den Schöpfer, Viṣṇu den Erhalter und Śhiva den Zerstörer kennen, ist die populärste. Wie eng diese Vereinigung gedacht wurde, geht aus folgender Stelle des Vāyu Purāṇa hervor (Ch. V V 18—21). Sie existieren einer durch den andern und erhalten sich gegenseitig; sie sind Zwillinge, untereinander stehen sie sich untereinander und sind keinen Augenblick voneinander getrennt; sie verlassen sich nie. Īhvara (Mahadeva, d. i. Śhiva) ist der höchste Gott und Viṣṇu ist das Oberhaupt von Mahat, dem Prinzip der Intelligenz, während Brahmā erfüllt mit vādschas, d. i. Schöpfung besorgt. In vedischer Zeit waren Agni, Indra und Sūrya zur Trimūrti vereinigt; im Māhāyāna Mandschūshūl, Avalokiteshvara und Vajrasrāpani; später sind alle dies im mystischen Worte Om zusammengefaßt.

Darstellungen der Trimūrti sind in Indien sehr selten; doch gab es solche schon in der Gandharaperiode, wie ein Standbild in Peshawar beweist (cf. V. Natesa Aiyar, Trimūrti image in the Peshawar Museum, Arch. Sur. A. R. 1913—14). Die alte herkömmliche Deutung der Trimūrti von Elephanta als Vereinigung von Brahmā, Viṣṇu und Śhiva wurde von Havel umgestoßen, der darin Pārvatī, Viṣṇu und Śhiva sehen wollte; jedoch von N. Aiyar (l. c.) widerlegt wurde, der das Bild als Dreigesicht des Śhiva erklärt, der in der Mitte als Schöpfer, rechts als Erhalter, links als Zerstörer gegeben ist. Der durch majestätische Ruhe ausgezeichnete mittlere Kopf trägt die Symbole des Viṣṇu, Śhiva in seinem vādschassischen Aspekt. Seine Krone ist der Berg Meru. Auf seinem Perlenhalsband sind die unzählbaren Welten der Planetenbahnen aufgereiht, denn die Perle ist das Symbol des kosmischen Elementes ākāśa (Äther) und daher



152. Tschaturmūkha in Elephanta  
(Nach E. B. Havel.)





153 Der tanzende Shiva. Felsrelief in Elûra

auch von den daraus geborenen Planeten und Vishnu ist der Akâsha-garbhâ der Ätherträger. Er trägt ferner das ruhmreiche Fünf-Edelstein-Halsband aus Gold, besetzt mit seinen Edelsteinen Perle, Saphir, Rubin, Smaragd und Diamant, die Äther, Luft, Feuer, Wasser und Erde symbolisieren. Den tâtvasischen Aspekt als Zerstörer stellt der linke Kopf dar mit gerunzelter Stirn, geöffneten Lippen, vordringender Zunge, eine Schlange in der Hand. Seine Tiara enthält einen Menschenschädel mit Blumenemblem, die zum Shivaritual gehören umwunden. Hinter dem Kopf befindet sich eine unsichtbare Nische in der Felswand für ein Orakel.

Das zweite mehrköpfige Standbild in Elephanta ist das Abb. 159 wiedergegebene Tschaturmukha (Vier Antlitz), das früher im viertürigen Tempel stand, wo es später durch ein ankonisches Lingam ersetzt wurde. Havell stellt den Hermes des Praxiteles neben diese Statue — die Krone der griechischen neben der Krone der indischen Plastik. Das Antlitz hat in der Tat einen individuellen Ausdruck von einer Dämonin, wie sie viel leicht nur noch an der javanischen Durgâ im Museum von Leyden begegnet (s. unten). Auch der Körper ist über das typische Schema hinaus individuell gebildet und setzt Naturstudium voraus. Auch hier ist wohl Shiva in seinem rädschasischen Aspekt dargestellt, ein anthropomorpher erster Stupa, der als Symbol der kosmischen Kräfte den von Dvârapâlas bewachten Tempel schmückte. Shivas Ruhm künden ja auch alle Reliefdarstellungen auf den Felswänden von Elephanta. Mehrmals sehen wir ihn mit Pârâtî seiner Gemahlin ergreifend in der Vermählungsszene und als Natarâdôsha im Schöpfungs- und Zerstörungstanz (vgl. W. Cohn 1. c. Taf. 48—51). Die starken Zerstörungen der plastischen Werke in Elephanta werden den Portugiesen zugeschrieben.

Die Plastik von Elûra bildet das würdige Gegenstück zu Elephanta, auch sie shivaitisch, aber schon vorgeschrittener in der dämonischen Wildheit der Bewegungen, daher zeitlich wohl durchschnittlich um hundert Jahre jünger. Neben den shivaitischen Darstellungen gibt es hier





155 Ravana im Kalka (Felsentempel in Elura)

ischen bemerkbar macht, deren weitere Wirkung jedoch von Shiva aufgehoben wird in dem er seinen linken Fuß fest auf den Berg stellt und so die Spalten die Ravana schon gesprengt und in die er sich mit seinen Händen verspreizt hat wieder schließt und Ravana für geraume Zeit in seiner Höhle eingeklemmt gefangen hält. Der ganze Kreislauf der Handlung ist in diesem Felsenfresko zu einer Einheit verschmolzen.

Wie in der gleich zu behandelnden „Herabkunft der Gangä“ zeigt sich auch hier die Souveränität der indischen Felsenkünstler in der Ausnutzung des gewachsenen Materials zu allen gewünschten Wirkungen. Möglichkeiten die der Bildhauer nur im gewachsenen Felsen nicht mehr am losgelassenen Atelierblock finden kann werden hier verwirklicht und damit Wirkungen erzielt, die noch von keiner Plastik erreicht wurden. Durch die skizzenhafte architektonische Rahmung wird der drohende Naturalismus gebannt und die Fülle der Gestalten in ein Achsensystem eingeordnet und so monumentalisiert. Die vertikale Spannung der unteren Hälfte lost sich in der kurv-

linearen Entfaltung der oberen Figuren. Die künstlerische Höhe dieses Werkes wird uns erst recht klar wenn wir einen Blick auf die spätere Ravanadarstellung in der benachbarten Dumar Lenä Höhle in Elura werfen (cf. Taf. 43 bei W. Cohn I c). Aus der gütvollen Komposition ist ein odesmachwerk geworden das uns den raschen Abstieg dieser Kunst im 9. Jh. deutlich zeigt, einen Verfall den auch die anderen Spätwerke in Elura bestätigen.

Von den unabsehbaren plastischen Werken am Plateau von Dekkan konnten wir hier nur einige der bedeutendsten Werke hauptsächlich der Felsenplastik herausgreifen. Die reiche Tempelplastik der Tschalukya- und Hoysalatempel (S. 70 ff.) ist noch kaum aufgenommen und wird uns noch schöne Überraschungen bringen. Besser bekannt ist die Tempelplastik von Orissa im Stromland des Mahānadi, die etwa vom 6. bis zum 13. Jh. und vereinzelt darüber hinausreicht. Sie steht wie W. Cohn schon hervorgehoben hat (I c S. 38 f.), obwohl auch brahmanisch, im schärfsten Gegensatz zu den oft gleichzeitigen Felskulpturen des westlichen Indiens. Hier erzählende Darstellungen von meist dramatischer Wucht als Ersatz für Fresken, dort architektonischer Dekor und Schaustellungen. Der Gegensatz erklärt sich, wenn wir bedenken, daß die brahmanische Plastik der Guptazeit an die gleichzeitige buddhistische anknüpfte und ihre trotz aller eigenartigen Gestaltung doch von der griechischen Plastik gebändigte und rhythmisierte Formgebung bis ins 9. Jh. bewahrte und fortentwickelte. Wie die indische Plastik aussah wenn sie ganz auf sich selbst gestellt war, das zeigt Orissa. Die Sinnlichkeit des Fleisches und





156 Die drei Schritte Vishnus (Vāmana Trivikrama)  
Felskulptur in Mavalipuram

die Wollust der Bewegungen die sich vorher schon in Mathura und Amaravati geltend machte, kommt nun ganz zum Durchbruch und unverhüllte Darstellungen der Liebeslust zieren ganze Tempelfassaden (cf Taf 61 ff bei W Cohn I c) Mehr als dekorativen Wert kann man dieser Plastik indessen kaum beimessen

Ganz anders steht es in Südindien Hat hier schon Amaravati Reliefs gezeigt die selbst Grunwedel als die besten indischen Skulpturen erklärte (Buddh Kunst 1900 S 134), so wuchs dort bald darauf unter den Pallavas in Mavalipuram eine Plastik die wie in Elephanta und Elura an den Fels gebunden auch wieder den stolzen Wuchs der Felsenplastik zeigte Von den Schöpfern der Rathas war auch nichts Geringes zu erwarten Die Dvarapālas die dort alle Eingänge zu den Felsentempeln bewachen, sind wahrhaft königliche Leibgardisten und wessen Rassenpsychose angesichts dieser stolzen Werke dravidischer Künstler nicht geheilt wird, dem ist nicht zu helfen

Wir finden in den Höhlentempeln von Mavalipuram zum Teil die gleichen gegenständlichen Darstellungen wie wir sie in den nordindischen Tempeln und Höhlen in Deogarh Udayagiri u a kennen gelernt haben und der Vergleich des auf Ananta ruhenden Vishnu oder seiner Eberinkarnation zeigt die verschiedensten Möglichkeiten der Gestaltung dieser Themen Zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Schule gehört das Vāmana Trivikrama die drei Schritte Vishnus (Abb 146) Das Relief stellt den im Bhāgavata Purāna VIII 18 geschilderten Besuch Vishnus beim Fürsten Bali dar Der Gott dessen Weg nicht von dieser Welt ist kam als zwerghafter Brahmane verkleidet und bat Bali um nur drei Schritte Erde gemessen an seinen eigenen Der Wunsch wurde ihm gern gewährt der Zwerg aber wuchs zugleich ins Unermeßliche und wurde zum Gott mit seinen Attributen und Gefolge Mit dem ersten Schritt durchmaß er Balis Land indem er mit seinen Armen den Horizont berührte mit dem zweiten nahm er vom Himmel Besitz und dem dritten Schritt blieb nichts mehr übrig (vgl den Wortlaut der Beschreibung bei W Cohn I c S 72 f) Es galt also die Darstellung der Allerfülltheit mit



157 Die Herabkunft der Gangä Felsrelief in Mavalipuram

Vischnu. Wie eine Säule auf einem Bein stehend macht der Gott mit dem anderen den zweiten Schritt, der bis in den Himmel reicht wo Brahmā ihn ehrt. Links von Brahmā liegt der Bärenkönig mit der Trommel durch die Lufte und ruft Vischnus Sieg aus. Zu seinen Füßen sitzen die vier Weltenhüter. Zwei Götter mit sonnenstrahlen Nimbuss schweben zu beiden Seiten des Raumgottes, der eine emporstehend der andere sinkend. Verkörpern sie die auf- und niedergehende Sonne? Denn der Sonnenmythus bildet den Kern der Legende. Säulenhafte, wie der Weltlotus stehend, erfüllt Bhagavat mit seinen acht Armen den Weltenraum und um ihn vollzieht sich der Kreislauf des Tages. Links aufsteigend, rechts sinkend. Wiederum ist eine der größten kosmischen Erscheinungen buddhaft klar in einen meßbaren Rahmen gespannt.

Und nun zur größten Schöpfung der Plastik von Mavalipuram: die Herabkunft der Gangä (Abb. 157, Tat. VIII). Kein anderes Volk der Erde nennt eine plastische Schöpfung sein eigen, die an Größe der Konzeption dieser gleicht! Sie war nur als Exponent der unerreichten kosmischen Phantasie der Indoarier möglich, die hier von dravidischen Künstlern buddhaft versinnlicht wurde. Ähnlich wie die Purāna- und Rāmāyanaschilderungen von indischen Künstlern an den Tempelwänden von Angkor Vāt in Kambodscha. Man muß die prächtige Schilderung der Herabkunft der Gangä im Rāmāyana lesen, um diese Darstellung verstehen und würdigen zu können. Ein von Jacobi gegebener Auszug lautet: „Der König Bhaguratha tat Buße auf dem Gokarna, bis Brahmā ihm seinen Wunsch gewährte, in dem Bemerken, daß Shiva die Gangä auffangen müsse, weil die Erde die Wucht ihres Falles nicht aushalten könnte. Shiva zeigte sich dem Bhaguratha nach einem weiteren Jahr von Bußübungen geneigt und versprach ihm, die Gangä mit seinem Haupte aufzufangen. Diese wollte ihn aber mit ihrer Wucht in die Unterwelt stürzen, doch Shiva ließ sie zur Strafe lange Jahre in seinen Haarflechten umher irren, bis ihn Bhagurathas Buße bewog, die Gangä in sieben Strömen zur Erde hinabzulassen. Der südliche Strom ist die irdische Gangä, Götter und Rishi kamen herbei, um das wunderbare Schauspiel ihres Herabsturzes anzusehen und sich in ihren Fluten von Sünden zu reinigen.“ (H. Jacobi: Das Rāmāyana, Bonn 1893, S. 146, zit. v. Cohn). Wie hätten doch alle Versuche, den Fluß plastisch darzustellen, kläglich scheitern müssen, während ihr Erdensturz durch die künstlich geschaffene Felspalte mit den emporangelinden Nagas genial versinnbildlicht wurde! Von allen Seiten strömen die Erdenbewohner, Menschen und Tiere, herbei, um dieses grandiose Schauspiel zu sehen und das reißende Bad in den Fluten des heiligen Flusses zu nehmen. Zu dem noch ganz in seiner Askese versunkenen

Bhaglratha aber tritt der große Gott und teilt ihm die Erfüllung seines Wunsches mit. Unter dem Böser steht ein kleiner Shiva tempel mit einem Vketen davor. Das Felsenbild hat sicherlich Schwächen in Einzelheiten wie in der schematischen Lividurstellung der Menschen oder in der Bildung der Löwen. Als Ganzes jedoch stellt es sich durch seinen großen Wurf jenseits aller Detailkritik. Dieses Felsenfresko gehört als technische Schöpfung einer Reihe an deren Denkmäler in verschiedenen Teilen Indiens noch im Dschungel versteckt oder in alten Flußbetten verborgen sind. So wurde z. B. 1921 vom Arch. Survey in Lankatil, Bengalen, ein alter Shiva kultort mit Feisskulpturen unbekannter Datums (9.—12. Jh.?) freigelegt (Arch. Surv. A. R. 1921—22 Pl. XXX) die freilich künstlerisch tief unter dem Niveau der „Gangä“ stehen.

Die bedeutendste typische Schöpfung Südindiens in der Freiplastik aber, und zwar in diesem Fall der Bronzeplastik, ist der Typus des Shiva als Nataradscha, als Herrn des kosmischen Tanzes (Taf. IX). Die plastische Darstellung dieses Tanzes dürfte älter sein als die ältesten Denkmäler des 5.—6. Jh., die man in Nordindien fand und noch viel älter in die vedische Zeit zurückreichend, war die philosophisch-dichterische Konzeption dieses Tanzes, den ursprünglich Rudra personifizierte, der u. a. in Rigveda 10, 81 beschrieben wird.

„Allseitig Auge und allseitig Antlitz  
Allseitig Arme und allseitig Fuß  
Schweißend schaffend er mit Armen schweißend mit  
Flügeln  
Zusammen Erd und Himmel, Gott der Eine  
(Übers. v. Deussen.)



158 Shiva Heiliger  
(Sundera Murti Swami)  
Bronze aus Ceylon

Nach dem Grund der Bevorzugung der Gestalt des tanzenden Shiva in Südindien fragend, sucht Havell ihn aus dem besonders am südindischen Plateau an den westlichen Ghats taglich zu beobachtenden grandiosen Schauspiel der im brandenden Meere mit blendendem Lichtertanz versinkenden Sonne (cf. *The Himalayas in Indian art* London 1924 S. 62 f.). Wer den unauslöschlichen Eindruck derartiger Sonnenuntergänge wohl des größten Schauspiels auf Erden, erlebt hat, wird sich Havells genialer Hypothese zuneigen. Wie dem auch sei, jedenfalls bildete sich in der südindischen Bronzeplastik im Gegensatz zu den mehrfach variierten Shivatanzen wie wir sie in Elephanta und Elura kennen lernten, ein bleibender Typus von höchster Vollendung aus, der wiederum zu den unsterblichen Werken menschlicher Schöpferkraft gehört.

Die Figur symbolisiert die Aktivität des Gottes im Universum, seine fünf Handlungen die Schöpfung, Erhaltung, Zerstörung, Wiederverkörperung und Erlösung. Mit dem rechten Bein auf einem Dämon sich drehend, das linke im Tanzschritt erhoben, hält er die vier Arme in bestimmten Mudras mit seinen Attributen in den Händen im Kreis ausgespannt. Die Trommel in der einen Rechten symbolisiert das Getöse der Schöpfung, die vibrierende Bewegung der kos-

mischen Entwicklung, die Flamme in der einen Linken die entgegengesetzte Handlung der Zerstörung, die aufgehobene Rechte läßt dem nahenden Gläubigen Zutrauen ein, die abwärts gerichtete Linke deutet auf des Gottes linken, aufgehobenen Fuß als den Sitz der Seele. Eine Schlange als Ewigkeitssymbol windet sich um einen Arm, eine Seejungfrau, die Ganga, der aufgehende Mond und eine Schlange zieren die Kopfkronung. Und mit diesen, seine fünf Handlungen symbolisierenden Mudrās und Attributen wird Shiva in Südindien auch in den stereotypen Gebeten angerufen. Der umgebende Flammenkreis symbolisiert das kosmische All, das der Gott erfüllt.

Nur wenige der zahlreichen Bronzestatuetten des Nataradscha haben hohen Kunstwert, denn künstlerische Qualität war nicht der Hauptzweck dieses wie aller anderen indischen Kulturbilder. In einigen wenigen aber, etwa im Museum von Madras oder in den Tempeln von Tandschur, Belur, Uttattur (Trichinopoly) ist der gewollte Ausdruck höchste Form geworden. Das bisher angenommene Alter dieser Bronzen aber, ihre Einordnung in das 10—11 Jh ist völlig aus der Luft gegriffen, sie können ebensogut aus dem 15—17 Jh stammen und diese spätere Datierung ist viel wahrscheinlicher (cf W. S. Hadaway, *Rupam* 10, S. 59 f).

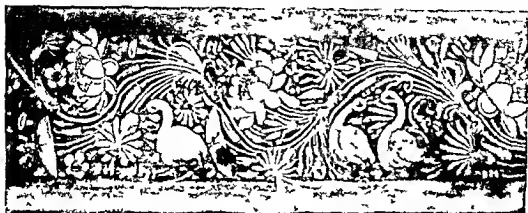
Die toreutische Kleinplastik, also die Bronzen und Metallstatuetten bilden einen wichtigen Teil der südindischen Plastik überhaupt und bergen eine Reihe hervorragender Kunstwerke, die den Kreis der Monumentalplastik durch neue Typen erweitert. Shiva tanzt auch den Tandavan als einen zahmeren Abendtanz, ferner Krishna auf dem funfköpfigen Schlangenkönig Kālīya den Tanz des Jägers oder Kriegers und die düstere Kālī ihren Totentanz. Dazu gesellen sich zahlreiche Bildnisse shivaitischer Heiliger und frommer Gläubiger. Davon ist die Statuette des Sundara Murti Swami aus Ceylon, eines Heiligen, der im 8 Jh lebte, ein glänzendes Beispiel der Darstellung innerer Ekstase und frommer Hingebung, Bhakti (Abb. 158). Formal bilden diese Bronzen eine wichtige Ergänzung der sonst seltenen indischen Freiplastik, die von allen Seiten betrachtet werden kann und stets neue Wirkungen bietet. Für unsere Kenntnis der indischen Plastik und Götterkonographie endlich sind wir ja fast ausschließlich auf die Bronzen angewiesen, wovon auch die europäischen Museen fast alle Typen, darunter auch gute Stücke besitzen. Coomaraswamy teilt den gesamten indischen Bronzenschatz in drei Gruppen. Die mahāyānistischen buddhistischen Bronzen von Java und Ceylon (6—14 Jh), die mahāyānistischen, buddhistischen Bronzen von Nepal und Tibet (9—17 Jh) und die hinduistischen Bronzen von Südindien und Ceylon (6—17 Jh).

**Literatur.** Eine gute Übersicht gibt W. Cohn, *Indische Plastik* in B. Cassirers *Kunst des Ostens* mit Lit. Verz. Ausführlicher handelt darüber V. A. Smith, *A history of fine art in India and Ceylon* (Oxford 1911) zitiert H. F. A. J. Havell widmet der Plastik Abschnitte in seinen Büchern „*Indian sculpture and painting*“, „*The ideals of Indian art*“, „*A handbook of Indian art*“. G. Jouveau-Dubreuil *Archeologie du Sud de l'Inde* II, *Iconographie* (Paris: Geuthner 1914). T. A. Gopmaha Rao, *Elements of Hindu Iconography*, 4 Bde (Madras 1914—16), *Sculptures Chivaites de l'Inde in Ars Asiatica* III. Instrukтив ist ferner St. Kramrich, *Grundzüge der indischen Kunst*.

Über indische Bronzen vgl. Coomaraswamy, *Indian Bronzes* Burlington Mag., Vol. XLII 86 ff. L. Adam, *Hochasiatische Kunst* (Strecke u. Schröder, Stuttgart 1923). R. Heine Geldern *Altjavanische Bronzen* (C. W. Stern, Wien 1923) mit Lit. Verz. für Java.







159. Deckenmalerei in Adichantā Vihāra II

Black Photo

## Denkmäler der Malerei

Die indische Malerei ist uralte und spielte in der altindischen Kultur eine Hauptrolle. Sie war die populärste und verbreitetste unter den darstellenden und angewandten Künsten und galt als die erste unter ihnen. Der buddhistische Pāli-Kanon, die Epen und Dschātakas sind voll von Beschreibungen und Hinweisen auf malerische Darstellung und Ornamentik. Die ceylonische Chronik, das *Mahāvamsa* vom 5. Jh. berichtet von den Wandmalereien der Reliquienkammer des von König Dutthagāmini um 150 v. Chr. erbauten Ruwanweli-Dagoba. Im Mahā Ummāga Dschātaka sind Hallen geschildert, bemalt mit dem Glanz von Saccā, den Zonen des Berges Sumeru, dem Ozean, den vier Kontinenten, Ilmavāt, dem Anotattasee, dem Zinnoberberg, Sonne und Mond, dem Himmel der großen Könige u. a. m. In der Bildergalerie (cī Jāḍam) des königlichen Lustheims in Prāsānādschīl, der Residenz des Königs von Kosala, waren zahlreiche Bildnisse und Landschaften zu sehen, gemalt von Künstlern der königlichen sowie der freien Klasse. Wo immer ein Fest gefeiert wurde, schmückte man es mit Malerei „vom Stadttor bis zum Palast bis zum eigenen Haus, errichtete man Glitterwerk und überdeckte sie mit Matten und Bildern, streute Blumen über den Boden und hing Fahnen auf“ (Ummāga Dschātaka). Auf den Boden, an den Wänden und Decken der Privathäuser, Paläste und Tempel belehrten und erheiterten dauernde oder zeitweilige Malereien das Volk. Auch die Religionslehrer benutzten die Malerei als bestes Lehrmittel für Volk und Jugend.

Der heute noch erhaltene Denkmälervorrat entspricht dieser einstigen Fülle leider nicht. Vergänglichkeit des Materials und Klima sorgten unterstützt von Menschenhand für die Zerstörung alles Zerstörbaren. Ob uns Ausgrabungen noch alte Denkmäler der Malerei bringen werden, steht dahin. Bis heute sind wir für die älteren Perioden auf die Wandmalereien der Felsentempel angewiesen, wovon wenigstens ein Teil erhalten ist.

Die ältesten dieser Malereien sind die von T. Birch entdeckten Fresken in der Dschogmāli-Nische in Rāngāhīl im Surgudschāstāte Zentral-Provinzen. Sie gehören dem 2.—1. Jh. v. Chr. an, stammen also aus der Ashoka-



160 Gemaltes Deckenparquett in Adschantä Vihāra I  
(Nach Griffith)

zeit Reproduktionen davon scheuten noch immer nicht veröffentlicht zu sein. Es scheint sich um Deckengemälde zu handeln, da sie in konzentrischen Kreisen angeordnet sind (cf. V. A. Smith I c. S. 273). Dargestellt sind 1. Im Zentrum eine männliche Figur unter einem Baume sitzend mit tanzenden Mädchen und Musikanten zur Linken und einer Prozession rechts. 2. Mehrere männliche Figuren, ein Rad und geometrische Ornamente. 3. Spuren von Blumen, Pferden und bekleideten menschlichen Figuren. Ein Baum mit Vogel und einem nackten Kind in den Zweigen und um den Baum nackte menschliche Figuren, die ihr Haar in Knoten gebunden auf der linken Seite des Kopfes tragen. 4. Im oberen Teil eine nackte sitzende männliche Figur, umgeben von drei bekleideten stehenden Männern und zwei ähnliche sitzende Figuren mit drei anderen stehenden auf der einen Seite. Im unteren Teil sind ein Haus mit hufeisenförmigem Tschaitayfenster, ein Elefant und drei bekleidete Männer davor stehend. Bei dieser Gruppe steht ein von drei Pferden gezogener Wagen mit einem Schirm bedeckt und ein zweiter Elefant mit einem Begleiter. Die Deutung ist unbekannt, die Nacktheit der Hauptfiguren legt eher einen Zusammenhang mit den Dschannas als mit den Buddhisten nahe, falls die Höhle überhaupt religiösen Zwecken diene, was Smith bezweifelt, doch kaum angezweifelt werden kann. Die Malerei ist in roter, mitunter auch in schwarzer Farbe auf weißem Grund durchgeführt. Die Umrisse der menschlichen und Tierfiguren sind mit schwarzer Farbe gezeichnet. Die Kleider sind weiß mit roten Konturen, das Haar schwarz und die Augen weiß. Gelb erscheint nur in den Trennungstreifen und Blau überhaupt nicht. Diese Einzelheiten zeigen einen sehr primitiven Stil (Soweit der Bericht von V. A. Smith I c. S. 273 nach jenem von Dr. T. Bloch im Ann. Rep. A. S. Bengal Circle 1903—4).



161 Kauernde Figur mit dem Gestus der Ehrerbietung Adschantä Tschaitay IX  
(Nach Griffith)

Das aus dieser Beschreibung gewonnene Bild dieser Malereien stimmt auffallend überein mit neueren ceylonesischen Wandmalereien (cf. St. Kramrisch, Die Wandmalereien zu Kelaniya, Jahrb. d. asiat. Kunst 1924). Auch hier eine Anordnung in fortlaufender Streifenerzählung mit den typischen Gruppen, die mehr an Borobudur als an Santschi erinnern, ferner eine ähnliche Technik und Farbengebung, letztere freilich etwas reicher. Die Umrisse erst schwarz, das Innere der Figuren weiß belassen, der Grund rosa getönt. Die Umrisse werden dann gelb gefüllt, der Grund erhält abwechselnde Lagen von rosa und rot, das ein tiefleuchtendes klares Rot als Grundfarbe stehen bleibt. Zinnoberrot, gelb, weiß und schwarz sind die wenigen Farben, auf denen die satte, klare Wirkung beruht. Andere Farben spielen eine neben sächliche Gastrolle. Zu den drei Farben der Dschogimarahöhle ist also nur noch gelb als mit entscheidend hinzugetreten. Mit Recht bemerkt Kramrisch, daß



162. Zierfr. es der Decke von Vihāra XVII in Adschantā (Nach O. H. H.)

diese späten Malereien des 19. Jh. mit der indischen Frühkunst in engster Verbindung stehen und von Adschantā und Sigiriya nicht beeinflußt sind. Hier lebt also die uralte volkstümliche indische Malerei fort, die sich mit einfachen Raumformeln begnügt und mit wenigen Farben flächig in Streifen ihre Geschichten erzählt. Wie in Bharhut werden auch hier in leere Stellen Lotusrosetten gestreut.

Neben dieser rein indischen Malschule entstand in Gandhāra eine der Plastik entsprechende „grakobudhistische“ Malschule, von der freilich im alten Gandhāralande selbst bisher nichts

Nennenswertes gefunden wurde. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß die Ausgrabungen in diesem Gebiete eines Tages Überraschungen bringen. Auf die große Rolle der Malerei in der Gandhāra-Kunst können wir aus Bemerkungen über Werke der Malerei des chinesischen Pilgers Sung Yun (6. Jh.) schließen sowie aus der Beschreibung des Hiuen Tsang einer 16 Fuß hohen Buddhafigur, die er an einer Treppenwange des Kanishka Stupa bei Peshawar bewunderte. Außerdem lassen die Wandmalereien des 2. bis 3. Jh. n. Chr. die Sir M. A. Stein in den Stüben von Miran



163. S cherndes Wild. Adschantā Vihāra XVII (Nach Griffith)



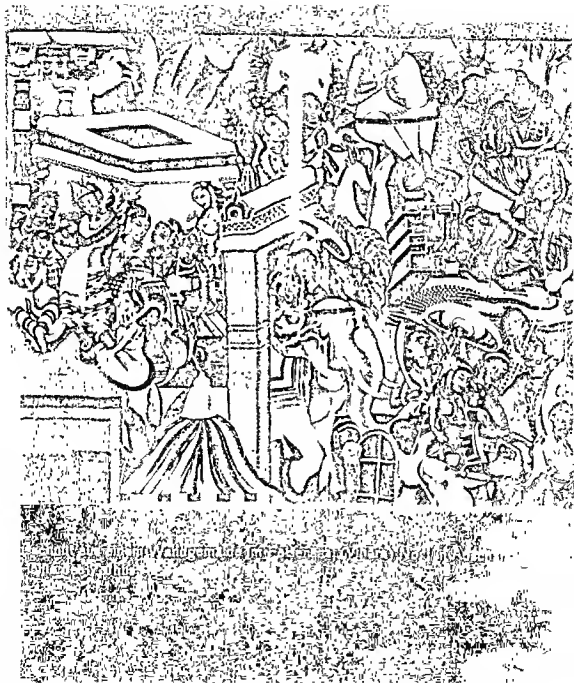
154 Deckenmalerei in Adschantä Grotte I (Nach Griffith)

an der südlichen Tarimstraße aufdeckte, bindende Rückschlüsse auf die Gandhāramalerei zu, da es sich dort um direkte Ableger dieser nordwestindischen Schule handelt (vgl. die Abb. bei M. A. Stein *Ancient Khotan*, auch *Ostas. Ztschr.* III, S. 425ff.). Finden wir doch die Anbetungs-szene von Miran (O. Z. III Abb. S. 425) an zwei Relieffragmenten des Dharmaradschika Stüps in Taxila in ganz ähnlicher Gestaltung wieder (cf. *Arch. Surv., A. R.* 1914—15 T. IX). Foucher durfte mit seiner Vermutung, daß sich die grakobuddhistische Stilbildung eher in der Gandhāra-malerei vollzog als in der Plastik und daß letztere sie in Stein übersetzte, Recht haben (I c. II, 2, S. 404).

Die Auswirkung der Gandhāramalerei beschränkte sich jedoch auf Baktrien, von wo sie auch nach Westasien Ausstrahlungen schickte und auf das Tarimbecken. Die bodenständige indische Malerei ging, wie die Fresken von Adschanta zeigen, ihren eigenen Weg weiter und verarbeitete Gestalten, die in Gandhara entstanden sind, wie die Buddhatypen, in ihrer Weise. In Adschanta das für uns heute das große Museum altindischer Malerei ist, wuchs diese zur Monumentalkunst heran, so daß sie ebenbürtig neben die größten Denkmäler europäischer Wandmalereien, neben Giotto und Signorelli gestellt werden kann.

Gegenstand der Malereien in den Höhlen von Adschantä sind ausschließlich Szenen aus Buddhas Leben und aus seinen früheren Inkarnationen. Mit ihrer unerschöpflichen Fülle von gegenständlichem Detail geben sie uns ein treues Bild des zeitgenössischen indischen Lebens und von der hohen Kultur der Guptazeit. Aber auch das Pflanzen- und Tierreich Indiens wurde hier zum großen Teil monumentalisiert. Lieferten doch die Dschatakas reichlichen Stoff für die Darstellung von Jagden und Kriegszügen, Kronungen und Durbars, hofische und Volksszenen für Geburt und Tod, Armut und Reichtum, Ernstes und Heiteres. Denn der Bodhisattva mußte alles erlebt haben, was auf Erden möglich war. Die Periode dieser Malereien umfaßt die Zeit vom 2. Jh. v. Chr. bis zur zweiten Hälfte des 8. Jh. n. Chr., also etwa ein Jahrtausend. Ihre Abgelegenheit von größeren Siedelungen ersparte ihnen das Schicksal aller anderen zeitgenössischen Malerei in Indien.

Die Malereien von Adschantä verteilen sich über die Höhlen I, II, IX, X, XVI, XVII und XIX. Ihr Erhaltungszustand ist jedoch sehr schadhaft und nur Teile der Malereien sind noch erkennbar. Die ältesten Bilder befinden sich im Tschatya IX (cf. Gesamtplan Abb. 39). Hier deckte Griffith auf der Wand links über dem Ein-



gang ein später übermaltes Wandbild auf das Szenen aus einem Dschätaka darstellt und im Stil an die Reliefs von Bharhut, Santschl und Amaravati anklängt also aus dem 2. Jh v Chr bis 2. Jh n Chr stammen könnte. Über die Technik dieses Bildes bemerkt Griffith, daß es auf einer kaum Millimeter ( $\frac{1}{16}$  inch) dicken, sehr fein geschliffenen Stuckschicht gemalt sei die direkt, ohne zweite Unterlage auf der Felswand aufgetragen ist und sich wie Porzellanmalerei sei. Die Lippen Innenflächen der Hand und Fußsohlen sind jetzt weiß da sie nur mit einem lackartigen Pigment bemalt waren. Die Körper sind braun und wirken hauptsächlich durch die Silhouette. Die Abb 161 wieder gegebene Figur, die mit gefalteten Händen (*varidhah*) als Zeichen der Ehrerbietung zu dem Fürsten aufblickt, der hier eine Rechtsprechung oder dergleichen ausübt, gibt eine Vorstellung von diesem ältesten Adschantastil. Die Buddhafiguren auf den Wänden über den Pfeilern sind späteren Datums. Die Decke ist mit Rosetten geschmückt die den Zaunrosetten der frühen Stüpen gleichen (cf Griffith *Ajanta I* T 37, II, T 137).

Im Tschaitya X befinden sich Reste von gemalten Friesen auf den Wänden oberhalb der Pfeiler. Auf der linken Langseite ist die Geschichte des sechszähligen Schaddanta Elefanten dargestellt, die wir am Südiore von Santschl kennen kennen. Auf der anderen Seite sind wilde Hinduräuber dargestellt, wie sie auf den Zaunpfeilern von Stüpa 2 in Santschl vorkommen (cf Arch Surv 1913—14 Taf XVIII). Griffith gibt von diesen Malereien nur Umrißzeichnungen (I c T 41) doch erkennt man selbst an diesen noch den frühen Stil. Die achtseitigen Pfeiler dieses Tschaitya sind mit jüngeren Buddhafiguren bemalt.

Das Vihära XVI hat noch Reste seiner reichen figuralen Bemalung die um 500 n Chr angesetzt wird dargestellt sind Szenen aus der Jugend des Gautama Buddha. Die manchmal geradezu berückende Schönheit dieser monumentalen Malereien offenbaren auch noch die Reproduktionen nach den Kopien von Griffith (besonders I c T 46—48). Eine nützliche Vorstellung vom Stil dieser Malerei kann uns bisher nur die Abb 165 wieder gegebene Reproduktion nach einem Originalfragment aus diesem Vihära geben das sich im Museum von Boston befindet. Es zeigt die Halbfiguren von vier Männern ein Kopffragment und Blattwerk. Die zwei oberen Figuren tragen weiße Kleider und weiße Kopfbedeckung, die dritte links ist nackt und führt am Arm den ebenfalls weiß gekleideten Jungen. Zwei Gesichter zeigen kleine Schnurrbärte, zwei haben gekraustes, zwei glattes Haar, ein Kopf ist rasiert bis auf vier Büsche. Die Köpfe sind modelliert aber (wie Coomaraswamy in seiner Beschreibung dieses Fragments Rupam Nr 12 bemerkt) nicht in Licht und Schatten sondern als plastische Reliefs. Der Malgrund dieses gut erhaltenen obwohl krakelierten Fragments besteht aus der üblichen dünnen Lage aus feinem Stuck über einer Unterlage aus trockenem mit Häcksel gemischtem Schlamm der auf der Felswand aufgetragen



165 Fragment eines Fresko aus Adschantä Grotte XVI  
Boston Museum of fine arts



166. Herabschwebende Götter, Adichantia, Vihara XVII

(Nach Griffith)

wurde. Die Technik unterscheidet sich von jener im Tschaltja IX, wo Griffith nur einen Malgrund konstatierte (s. o.). Die vorwiegenden Farben sind Sepia, ein warmes dunkles Braun, warmes Schwarz, bräunliches Gelb, Grün und Elfenbeinweiß.

Im Vihara XVII des 6. Jh. wurde die Schilderung des Lebens Buddhas fortgesetzt. Seine Inthronisation ist dargestellt. Rechts sitzen seine Schüler in Mönchstracht, links Könige und Fürsten aus allen Ländern, dahinter der Troß der herbeigekommenen Elefanten und Pferde mit ihren Reifern. Buddha ist unten in der Mitte thronend in der Dharmatschakramudra mit göttlichen Trabanten darüber nochmals unter dem Ehrenschirm stehend dargestellt. Das Gemälde ist wohl das großartigste und schönste monumentale Repräsentationsbild der Herrlichkeit Buddhas z. T. vergleichbar der oberen Hälfte von Raffels Disputa (Griffith I, c. T. 54). An der linken Schmalwand der Veranda dieses Vihara ist die Hälfte eines Rades als Zodiacus mit den Tierkreiszeichen und angefüllt mit Figuren gemalt. Gegenständlich wie format von besonderem Interesse ist eine andere Verandaszene, die den oberen Teil einer Buddha verehrung gebildet haben dürfte, denn auf Wolken schweben Shiva (wie Havelt diese Gottheit in E. glücklich deutet) singend mit Parvati und Begleitung auf eine Felsenlandschaft herab. In der offenbar Buddha in einem seiner großen Lebensphasen dargestellt war (Abb. 166). Aus den vielen Oschtakadarsstellungen dieses Vihara sei nur noch die Steinbockgruppe, die von einem Löwen erspäht wird als Beispiel der hervorragenden Tierdarstellung herausgegriffen (Abb. 163). Die achtsseitigen Pfeiler der Halle sind mit reich geschmückter Pfeilerarchitektonik bemalt.

Im Tschaltja XIX waren die Wände der Seitenschiffe mit Reihen von Buddhafiguren und kleinen Buddhaszenen bemalt, wovon noch einiges erhalten ist (cf. Griffith I, c. Taf. 89). Ein Acht Buddha Fries ist ferner auch in der Nische des kleinen Tempels XXII zu sehen (Griffith I, c. T. 91).

Reich bemalt waren die beiden spätesten Viharas II und I vorwiegend aus dem 7. Jh., von denen die Wände in Halle II freilich besonders stark getrübt haben und die Bilder durch Rauch geschwärzt wurden. Diese beiden Hallen sind der Schauplatz der unvergleichlichen Adichantia grotesken, die in phantastischer Gestaltensfülle und Formenscönheit ihresgleichen außerhalb Indiens vergeblich suchen und im Lande selbst nur in einigen plastischen Relieffeldern (Garhwa) sich finden (Abb. 159 ff.). Die flache Decke von Vihara I ist in Hunderte von quadratischen und oblongen Feldern eingeteilt, die um ein kreisförmiges Mittelfeld angeordnet sind. Dieses letztere blieb unbemalt, doch ist in den sphärischen Zwickeln der Rahmung je ein göttliches Liebespaar hingelagert dargestellt. Die wenigen größeren Felder sind mit figuralen Gruppen (je ein Perser mit Trinkschale von Dienern und Frauen umgeben), alle anderen mit Blumen, Früchten und Rankenwerk gefüllt, kurz mit jenen Kombinationen, die wir als Grotesken zu bezeichnen gewohnt sind. Eine Bezeichnung, die hier wörtlich paßt. Ähnlich sind die Decke von





167 Rinderherde Adschantâ Vihara I

(Nach G. 1171b)

Vihâra II und die Veranden dekoriert. Fast alles was Indien an Blumen und Früchten bietet und die auserwählten Tiere dazu die menschlichen Phantasiegestalten einer unsichtbaren Welt sind hier gruppiert und zu Kränzen gewunden in stets neuen, nie sich wiederholenden Variationen. Die drei Lotusarten, die rosafarbenen blauen und weißen aufgeblüht halb geöffnet und in Knospen vereinigen sich mit den Blüten des Mangobaumes, der Tulistraucher und anderer subtropischer Bäume und Pflanzen und mit ihren Früchten zu farbenprächtigen Gewinden, die mit Göttern aller Art, Löwen, Bären, Wölfe, Elefanten, Büffel, Rinder, Eseln und Affen, mit Gänsen (*hansas*), Wasservögeln, Papageien und Singvögeln, endlich mit Zwergen, Kinnari und exotischen Menschen bevölkert werden. Naturwahre Blumen werden mit stilisierten Ranken, ländliche Lebewesen mit Märchengestalten vermischt, aus der sichtbaren und unsichtbaren Welt, dem *drushtam* und *adrishtam*, eine neue, die künstlerische Welt geschaffen. In quadratische Felder eingeschlossen oder wellenförmig dahinrauschend schmücken sie ein Bild des stets wechselnden sich immer erneuernden Lebens. Decken, Wände und Pfeiler. Vom figuralen Wandschmuck des Vihara I ist die Gesandtschaft des Perserkönigs Khusrau II an den Tschalukyakönig Pulakeshin II vom Jahre 626 n. Chr. von doppelter Bedeutung, weil durch sie auch ein festes Datum gegeben ist. Unsere Farbtafel Xg gibt einen Ausschnitt aus einem größeren Wandbild, in dem sich unabhängig voneinander Bild an Bild reiht. Links eine Tanzszene, rechts der Auszug eines Fürsten aus dem Stadttor mit seiner Begleitung, darüber die Verehrung einer unbekannten Persönlichkeit, vielleicht einer früheren Inkarnation des Buddha. Eine auch typologisch bedeutsame, oft wiederholte Darstellung ist die Versuchung des Buddha durch Mâra auf der linken Wand des Vorraumes vom Heiligtum des Vihara I (Griffith T. 8) — ein Vorläufer der bekannten Versuchungs-



168. Frauengruppe mit spielenden Kindern in felsiger Landschaft  
Adschantä, Vihāra II (Nach Greding)

szenen der Bosch und Breughel. Den Rinderdarstellungen des zweitgenannten stellt sich übrigens auch die Abb. 167 wiedergegebene Rindergruppe ebenbürtig zur Seite, während eine Gruppe von Frauen in der Landschaft aus Vihāra II in ihrer monumentalen Gestaltung uns modern wie Cézanne oder Mafes anmuten (Abb. 168). Dieses Wandbild bedeckt die linke Wand der kleinen Kapelle rechts vom Heiligtum und ist besonders gut erhalten. Es zeigt fünf Frauen, die nur mit durchscheinenden Leinwandbändern bekleidet sind und Opfergaben tragen. Die rechtsseitige führt eines von zwei Kindern die Stöckelpferd reiten. Links im Vordergrund sitzen vier andere Kinder und spielen mit Kreisel. In der linken oberen Ecke nahen sich zwei Gläubige in anbetender Haltung. Rechts sieht man eine fliegende Figur, vielleicht einen Arhat. Rechts und links stehen Betelnußpalmen und Bananen naturgetreu gezeichnet mit vom Wind zerzausten und sich eben entfaltenden Blättern, die in richtiger Verkürzung gezeichnet sind. Sehr auffallend ist die aus behauenen Quadern architektonisch aufgebaute Felslandschaft mit ihrer Zentralperspektive. Auf diese indische Landschaftsgestaltung kommen wir unten zurück. Wohl das schönste Wandbild in Adschantä ist die Darstellung des in die Welt eintretenden Bodhisattva oder



169. Der Bodhisattva Siddhārtha wie die verschiedenen Deutungen von Vha 31 (Abb 169).

Nach Mrs. Herrigh in B d. Mag. XVI

aber des ch vermahenden P nzen Siddhārtha wie die verschiedenen Deutungen von Vha 31 (Abb 169).  
 Es ist etwas über ebensolch und fängt eine hohe jenseitige Kone und einen Lendentuch und hält in seine  
 Rechten einen blauen Lotus. Rechts von ihm (zu seiner Linken) steht eine ebenso geschützte gekönte Frau.  
 Dahinter bemerkt man eine der gekönte Gestalten in dem Tchau (?) in der Rechten den Hintergrund für  
 Devatas, Pflanzungen und Tiere in der Landschaft aus Körperhaltung und Gesichtsausdruck und hier besonders für





170 Deckenfries in Adschantä Vihāra II, Veranda (nach Griffiths)

befindet sich bei Bāgh einem Dorf im Staate Gwaler doch sind davon gute Aufnahmen in W. noch nicht publiziert worden. Auch sie verschwinden immer mehr und es dürfte kaum noch viel davon zu sehen sein (cf V A Smith I c. S 294)

Dagegen sind die Fresken in Siginya auf Ceylon gut erhalten und durch Kopien und Photos bekannt. Sie befinden sich in schwer zugänglichen Felsgrotten die dem Vaternörder König Kāshyapa I (479—497) als Zufluchtsort gedient haben sollen und bestehen aus einer Prozession von in Wolken schreitenden von diesen fast bis zu den Hüften verhüllten königlich geschmückten Frauen mit ihren Dienerinnen die mit Blumenopfern auf ein Heiligtum zuschreiten das in den Tuschitahimmel versetzt zu sein scheint. Die Frauen gleichen stilistisch jenen in Adschantä Vihāra XVI und II wodurch wenigstens ein Beweis für die Ausbreitung jener Malschulen erbracht ist (cf V A Smith I c 295ff). Auf Ceylon wurden ferner am Rainenplatz von Anurādhapura zahlreiche Spuren von Malereien ferner Höhlenmalereien in Tamankaduwa gefunden. Dazu kommen die oben erwähnten neuen Wandbilder von Kelanġya.

Zwischen den letzten Wandmalereien von Adschanta, die man als bis um die Mitte des 8. Jh. fortgesetzt annimmt und der nächsten geschlossenen Denkmalerreihe der Radschputana und Moghulmalerei gähnt in Indien ein denkmalloser Zeitraum von etwa achthundert Jahren. Obwohl kaum ein Zweifel bestehen kann, daß die Unterdrückung, bzw. das Verlöschen des Buddhismus auch auf die mit ihm blühende Malerei zerstörend gewirkt hat, wäre es doch falsch anzunehmen, sie hätte ganz ausgesetzt. Mit dem Aufhören der Felshöhlenausbauung, besonders von Hörsalen und Repräsentationsräumen wie in Adschantä wurden den Malern einfach die Malflächen entzogen, denn die Tempel boten keine. Die Malerei war von nun an auf die Schlösser und Privathäuser angewiesen, und daß dort weiter gemalt wurde, beweist die spätere Radschputnamalerei.

Man weist für die Zwischenzeit gern auf die im Tarimbecken in großer Menge aufgedeckten Wandmalereien hin, die gleichsam eine Fortsetzung der Adschantämalerei und eine Ergänzung der spärlichen indischen Denkmäler bilden. So grundlegend nun auch die indobuddhistische Malerei für die gleichgesinnte Kunst der nördlichen Tarimstraße gewesen ist, so wenig darf sie uns etwa Rückschlüsse auf Indien tun lassen. Von anderen Volkselementen getragen und den chinesischen Einflüssen ausgesetzt entwickelte sie sich als echte Kolonialkunst ohne entscheidende Neuerungen zu bringen, bis zu ihrer Erstarrung weiter. Ihre naturferne konventionelle Landschaftsmalerei wie sie am besten die Hippokampenhöhle in Ming Ōi bei Qyzyl zeigt, beweist am besten den ganz unindischen Geist der dort herrschte. Keine Spur von der naturnahen unmittelbar aus ihr schöpfenden, wenn auch konstruierend-synthetischen Landschaft Adschantas. Im übrigen versiegt ja auch die Tarimkultur bald. Dagegen ist das von M. A. Stein aufgedeckte Wandbild in Dandan Uyluk in Khotan ein sehr bemerkenswertes Denkmal indischer Malerei des 7—8. Jh. (cf Ancient Khotan II, pl. 2).

Auf bescheidenere Denkmäler, die uns die „Kontinuität der malerischen Tradition in der Kunst Indiens“ beweisen sollen, wies E. Vredenburg hin (Rupam Nr. 1). Es sind buddhistische Miniaturen Handschriften des 11. Jh. aus Bengalen und Nepal mit Heiligenfiguren, die schon nach konventionellen Schablonen gemalt sind. Diese einseitig hieratisch buddhistische

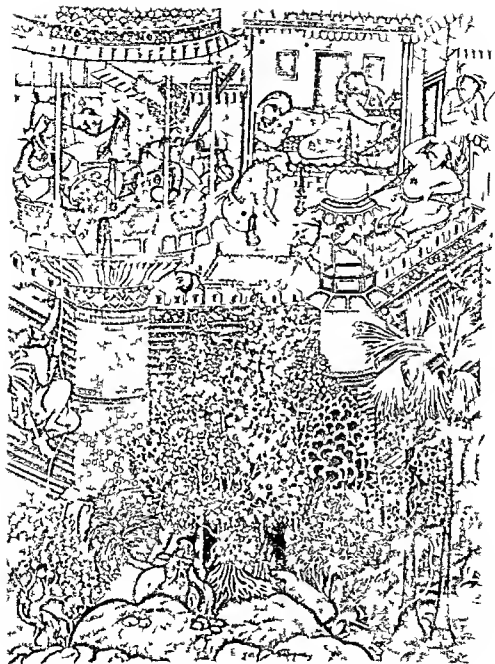


171 Gaurakari Rāgini auf dem Lotussthran  
(nach A. Coomra swamy)

Malerei hat aber keinen Zusammenhang mehr mit dem Leben und konnte nicht die Brücke zur Renaissance bilden. Die zeitlich nächsten bekannt gewordenen Miniaturen fanden sich in Dschaina handschriften des 15. Jh. (cf. Coomra swamy Portfolio S. 60–61). Neben der Vorderansicht beginnt sich die Seitenansicht durchzusetzen, sonst aber herrscht auch hier Starrheit und Konvention. Die landschaftliche Umgebung wird durch konventionell gezeichnete Naturgestalten angedeutet: Bergklippen, Wolken, Kurven, Bäume mit Blattbuscheln und Blüten. Der Hintergrund ist rot. Auf dieser Phase der Entwicklung stehen nun auch die frühesten Rādschputenmalereien des 16. Jh. Sie zeigen reliefmäßige Komposition ohne Raum und Hintereinander auf rotem Grund. Wir müssen uns also wohl er-gänzend eine volkstümliche Malerei dieser Art vorstellen, die weit verbreitet war und an welche die Rādschputenmalerei anknüpfen konnte.

Die Rādschputenmalerei ist so benannt nach der gleichnamigen Provinz Nordwestindiens, die gleich den nordwestlichen Himalajaländern vorwiegend von den Rādschputen (= Königssohnen), also den Nachkommen der alten arischen Eroberer Nordindiens, die die Kriegerkaste bildeten, bewohnt wird. Die nach ihnen benannte Malerei wurde an den Höfen ihrer Fürsten gepflegt, wie die Moghulmalerei am Hofe der Großmogule in Dehli und Agra. Sie wurde jedoch nie eine ausgesprochene Hofkunst wie diese, sondern wurzelte in der heimischen Religion und künstlerischen Tradition. Im Gegensatz zur Moghulbuchmalerei ist sie eine auf das Papierformat gebrachte alte Wandmalerei, während jene das weltliche verfeinerte Hofleben gibt, ist die Rādschputenmalerei nicht von dieser Welt, sondern schildert die religiös-mystische Vorstellungswelt des indischen Volkes: ist kosmisch und symbolisch orientiert und bedeutet stets etwas anderes als der nackte Gegenstand wörtlich besagt. Sie ist tief, jene oberflächlich, volkstümlich, jene hofisch, sie malt eine von mythischen Figuren, Devas und personifizierten Begriffen erfüllte Natur, gleichsam ihre esoterische Seite, während die Moghulmaler Schlachten, Elefantenjagden und den Jahrmärkte des höfischen Lebens schildern mußten. Diese dauerte auch nicht länger als etwa hundertfünfzig Jahre, während die Rādschputenmalerei, aus alten Traditionen erwachsen, bis ins 19. Jh. fortgedauert hat, bis sie, durch den europäischen Einfluß vergiftet, erlosch.

Der in der Rādschputenmalerei zutage tretende Aspekt der indischen Kunst ist die Parallelerscheinung zu einer in der gesamten indischen Geisteskultur seit dem 9. Jh. bemerkbaren Reaktion gegen die Sanskritsprache und Dichtung zugunsten der Prakrits, der volkstümlichen Dialekte.





171 Gaurakant Rāgini auf dem Lotussthrone  
(Nach A. Coomaraswamy)

Malerei hat aber keinen Zusammenhang mehr mit dem Leben und konnte nicht die Brücke zur Renaissance bilden. Die zeitlich nächsten bekannt gewordenen Miniaturen fanden sich in Dschana handschriften des 15. Jh. (cf. Coomaraswamy Portfolio S. 60–61). Neben der Vorderansicht beginnt sich die Seitenansicht durchzusetzen, sonst aber herrscht auch hier Starrheit und Konvention. Die landschaftliche Umgebung wird durch konventionell gezeichnete Naturgestalten angedeutet: Bergklippen, Wolken, Kurven, Bäume mit Blattbuscheln und Blüten. Der Hintergrund ist rot. Auf dieser Phase der Entwicklung stehen nun auch die frühesten Radschputenmalereien des 16. Jh. Sie zeigen reliefmäßige Komposition ohne Raum und Hintereinander auf rotem Grund. Wir müssen uns also wohl eher ganzend eine volkstümliche Malerei dieser Art vorstellen, die weit verbreitet war und an welche die Radschputenmalerei anknüpfen konnte.

Die Radschputenmalerei ist so benannt nach der gleichnamigen Provinz Nordwestindiens, die gleich den nordwestlichen Himalajaländern vorwiegend von den Radschputen (= Königssohnen), also den Nachkommen der alten arischen Eroberer Nordindiens, die die Kriegerkaste bildeten, bewohnt wird. Die nach ihnen benannte Malerei wurde an den Höfen ihrer Fürsten gepflegt, wie die Moghulmalerei am Hofe der Großmoghule in Delhi und Agra. Sie wurde jedoch nie eine ausgesprochene Hofkunst wie diese, sondern wurzelte in der heimischen Religion und künstlerischen Tradition. Im Gegensatz zur Moghulbuchmalerei ist sie eine auf das Papierformat gebrachte alte Wandmalerei, während jene das weltliche verfeinerte Hofleben gibt, ist die Radschputenmalerei nicht von dieser Welt, sondern schildert die religiös mystische Vorstellungswelt des indischen Volkes, ist kosmisch und symbolisch orientiert und bedeutet stets etwas anderes als der nackte Gegenstand wörtlich besagt. Sie ist tief, jene oberflächlich, volkstümlich jene höfisch, sie malt eine von mythischen Figuren, Devas und personifizierten Begriffen erfüllte Natur, gleichsam ihre esoterische Seite, während die Moghulmaler Schlachten, Elefantenjagden und den Jahrmarkt des höfischen Lebens schildern mußten. Diese dauerte auch nicht länger als etwa hundertfünfzig Jahre, während die Radschputenmalerei aus alten Traditionen erwachsen bis ins 19. Jh. fortgedauert hat, bis sie, durch den europäischen Einfluß vergiftet, erlosch.

Der in der Radschputenmalerei zutage tretende Aspekt der Indischen Kunst ist die Parallelererscheinung zu einer in der gesamten indischen Geisteskultur seit dem 9. Jh. bemerkbaren Reaktion gegen die Sanskritsprache und Dichtung zugunsten der Prakrits, der volkstümlichen Dialekte.



An Stelle der gelehrten Kunstsprache mit ihrer Literatur und d. eser entsprechenden in Elephanta und Elurā am besten repräsentierten etwa klassisch zu nennenden Kunst erstarkten die Hindudialekte mit dem Gudscherati Pandschābi und Bengālī und mit ihr die volkstümlichen Shaiva und Vaischnavakulte von denen für die Rādschputenmalerei besonders die letzteren mit ihrer Rāma und Krischnaverehrung von grundlegender gegenständlicher Bedeutung wurden (cf. A. Coomaraswamy: Rajput Painting I Introduction).

Die Rādschputmalerei ist nicht das einzige Dokument der indischen Prākritkunst. Parallele Richtungen gab es in Orissa in der Dschainamalerei von Gudscherāt in Nepal Westtibet und auf Ceylon. Die Bilder sind Miniaturen nur an Größe nicht an Gestaltung. Zehnfach vergrößert zeigen sie erst die ihnen innewohnende monumentale Auffassung und ihre Abstammung. Viele der erhaltenen Kartons wurden nach ihrer Größe zu schließen als Vorlagen für Wandgemälde hergestellt. Wandmalereien die bis ins 17. Jh. zurückreichen sind in einzelnen Schlössern wie in Udaypur und Gwalior noch erhalten. Bucher wurden nur ausnahmsweise illustriert. Regel war die Ausführung einer Anzahl von Einzelblättern wenn eine Geschichte illustriert wurde. Ein anderer Beweis für den Ursprung dieser Malerei ist ihre Technik auf die wir unten zurückkommen. Die Rādschputnamalerei zerfällt in zwei Gruppen die Rādschastāni und die Pahārimalerei. Die erstere gehört dem bevölkerten Teil von Rādschputāna an (dessen nordwestlicher Teil Wüste ist) die zweite ist die in den nördlichen Gebirgsprovinzen von Dschammu das schon in Kaschmir liegt, bis Almora gepflegte Richtung. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch zwischen den beiden Schulen nicht. Obwohl Rādschastān seit mehr als tausend Jahren im Besitze der Rādschputen und seine Malschule kaum viel jünger ist haben sich bisher ältere Denkmäler als Manuskripte aus dem 16. und Bilder aus dem 17. Jh. nicht gefunden. Schuld daran mag einerseits die Freude an der Erneuerung der Familienschatze durch fortgesetzte Kunstpflege andererseits die unausgesetzten inneren Kämpfe sein die häufig mit großen Zerstörungen endeten. Die nördlichen Gebirgsprovinzen wurden von den Rādschputen erst Ende des 12. Jh. bezogen als sie von den islamischen Eroberern aus ihren Hauptstädten Delhi Adschmir usw. vertrieben wurden. Sie waren die Begründer der Pahārischule, die wieder in die nördliche von Dschammu und die südlichere von Kāngra zerfällt die sich erst in der nachmoghulischen Zeit entwickelt hat. Die Schulzuweisungen sind jedoch durchaus nicht immer leicht und sicher zu treffen.

Die in diesen Malschulen behandelten Gegenstände liefern dem Kulturhistoriker kostbares Material über die Sitten Trachten und das tägliche Leben der Inder und führen uns mit ihrer



172 Shri Krischna. Kopie einer Wandmalerei in Dschalpur (Nach A. Coomaraswamy)

mit Lotusblumen. Von der Karton und damit von der Wandmalerei gibt der Abb. 172 wieder gegebene Kopf des Shri Krishna eine gute Vorstellung. In diesem Stück hat sich die alt indische Tradition rein erhalten und wir bewundern die von sicherem Geschmack getragene sublimen Schönheit dieses Zeichenstils. Eine so sichere endgültige Linienführung konnte nicht ein einzelner Künstler erreichen: sie ist das Ergebnis einer Zivilisation und aristokratischer Traditionen, beschützt durch hieratische Sanktionen. Diese Zeichnungen beantworten uns eine ganze Reihe von Fragen über die Menschen und ihr Leben. „Von diesen so klaren zusehlich getragenen Köpfen von diesen sensiblen ausdrucksvollen Händen diesen weißgoldenen und farbigen Musselinen können wir wie von alten ausgegrabenen Textilien die ganze Radschputenzivilisation rekonstruieren — einfach aristokratisch, großzügig und selbst genügend“ (cf. Coomaraswamy I. c. S. 15). Die Veränderung der reinen Radschputmalerei unter Moghul Einfluß zeigt dagegen die Haremszene in Abb. 177. Der weltliche Gegenstand sowohl wie die Modellierung der Körper und die Zeichnung der Blüme zeigen die Veränderung. Trotz aller Schönheit und unübertrefflichen Kultur bietet das Blatt infolge dieser Mischung nicht mehr den reinen Genuß unbeeinträchtigter Radschputmalerei. Die Illustration aus der Gita Govinda mit dem Radsch soehen den Krishna links und Radha mit ihrer Botin in der Mitte ist eine Probe der frühen Pahari Kangra Schule (Abb. 173). Die in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und mancher konventionellen Effekte leicht getrübt, doch bestreicht das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häufige Darstellung ist Krishna als Hirtin verkleidet beim Melken, wobei Radha Gelegenheit findet ihn zu sprechen (Abb. 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung. Interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopala Krishna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In forstlichem Schmuck schreitet er flötenspielerisch von anderen Hirten umringt, hinter der Herde, näher begrüßt und bewundert von den Hirtinnen. Vater Nanda sitzt vornehm in der Herdengesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumordnung uns europäisch anmutenden, aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kangra Schule, das uns über es eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlt jedoch in Krishnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kaliya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krishna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dschamnä gestürzt, um das Ungeheuer zu töten. Dann, das vergiftete Wasser wurde, waren Vorfahren vornehmlich. Auf der Nachricht von Krishnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirtinnen herbei, die für sein Leben fürchten. Als der Avatara des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte, beteten Kaliyas Frau und die anderen Nagins ihn als Gott erkennend an und flehten um Kaliyas Leben. Ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die lichterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7.—9. Jh. zurückdenken, können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer, das er mit elastisch federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kangra



174 Der melkende Krishna (Nach A. Coomaraswamy)

In der Mitte ist eine Probe der frühen Pahari Kangra Schule (Abb. 173). Die in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und mancher konventionellen Effekte leicht getrübt, doch bestreicht das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häufige Darstellung ist Krishna als Hirtin verkleidet beim Melken, wobei Radha Gelegenheit findet ihn zu sprechen (Abb. 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung. Interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopala Krishna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In forstlichem Schmuck schreitet er flötenspielerisch von anderen Hirten umringt, hinter der Herde, näher begrüßt und bewundert von den Hirtinnen. Vater Nanda sitzt vornehm in der Herdengesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumordnung uns europäisch anmutenden, aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kangra Schule, das uns über es eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlt jedoch in Krishnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kaliya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krishna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dschamnä gestürzt, um das Ungeheuer zu töten. Dann, das vergiftete Wasser wurde, waren Vorfahren vornehmlich. Auf der Nachricht von Krishnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirtinnen herbei, die für sein Leben fürchten. Als der Avatara des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte, beteten Kaliyas Frau und die anderen Nagins ihn als Gott erkennend an und flehten um Kaliyas Leben. Ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die lichterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7.—9. Jh. zurückdenken, können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer, das er mit elastisch federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kangra



173 Râdhâ empfängt den Bericht der Botin links Krischna (Nach A. Coomaraswamy)

Anschaulichkeit tief in den Geist altindischen Lebens ein. Die Darstellung der Legenden des Krischna, des menschengewordenen Vischnu, war der bevorzugte Gegenstand dieser Malerei. Die — durchweg esoterisch zu deutenden — Abenteuer dieses Hirtengottes boten den Malern willkommene Gelegenheit, die Liebe in allen Phasen und die Freuden des Hirtenlebens darzustellen.

Der mit den Herden heimkehrende göttliche Hirte war ein besonders beliebter Gegenstand der Pahari Schule. Häufig erscheint er mit seiner Gattin Râdhâ, sei es im häuslichen Glück oder unter gemeinsamer Hülle vor dem Regen sich schützend (Abb. 175) oder aber auch ihr einen Poesen spielend. Ebenso beliebt ist seine Darstellung als Flötenspieler, umlauscht von Frauen und seinen Rindern. Prächtige Vorwürfe lieferten den Malern Ierner die Erzählungen von Shiva und seiner Gattin Pârvatî, der Tochter des Himalaja. In ihren Bergen haussend, bilden indenen besonders auch die Landschaften ihrer romantischen Schönheit zur Geltung kam (Abb. 176). Auch Szenen aus den großen, bilderreichen Epen, dem Mahâbhârata und Râmâyana wurden dargestellt. Direkt zu unserer Seele aber sprechen, wenn wir uns in sie einfühlen, die Râgas und Râginîs, Personifikationen von Melodien, die wohl zu den tiefsten und schönsten Schöpfungen indischer Malerei gehören. Von den Tieren sind die Kühe als Begleiter Krischnas die häufigsten und von unübertrefflicher Kunst der Darstellung, so daß man ihnen in Europa wiederum nur die Rinder des Breughel gegenüberstellen kann. Ebenso lebensvoll erscheinen die Elefanten, die wir schon in der Plastik bewundern konnten. Dagegen stehen die weit schwieriger zu beobachtenden Affen, die die Râmâyana Illustrationen beleben, weit zurück. Ähnliches gilt von den Schlangen.

Ein Beispiel der Râdhaschâstânmaleri des 16. Jh. gibt die Gaurakari Râginî in Abb. 171. Sie sitzt auf einem Lotusstroph auf einem grasigen Hügel und singt zur Vina. Ein Pfau tanzt zur Musik und ein Reh horcht zu. Rechts zwei Frauen mit Trommel und Cymbal. Im Hintergrund Palmen und andere Bäume und ein stürmischer Himmel mit Wolken, Blitzen und zahnziehenden Kranichen. Im Vordergrund der gewohnte Wasserstreifen.

mit Lotusblumen. Von der Kanton und damit von der Wandmalerei gibt der Abb 172 wieder gegebene Kopf des Shri Krishna eine gute Vorstellung. In diesem Stück hat sich die alt Indische Tradition rein erhalten und wir bewundern die von sicherem Geschmack getragene sublimen Schönheit dieses Zeichens. Eine so sichere endgültige Linienführung konnte nicht ein einzelner Künstler erreichen, sie ist das Ergebnis einer Zivilisation und aristokratischer Traditionen, geschützt durch hieratische Sanktionen. Diese Zeichnungen beantworten uns eine ganze Reihe von Fragen über die Menschen und ihr Leben. „Von diesen so klaren zurecht getragenen Köpfen von diesen sensiblen ausdrucksvollen Händen diesen weißgoldenen und farbigen Müssen können wir wie von alten ausgegrabenen Textilen die ganze Radschputenzivilisation rekonstruieren — einfach aristokratisch großzügig und selbst genügend“ (cf. Coomaraswamy I. c. S. 15). Die Veränderung der reinen Radschputmalerei unter Moghul Einfluß zeigt dagegen die Haremszene in Abb 177. Der weltliche Gegenstand sowohl wie die Modellierung der Körper und die Zeichnung der Blätter zeigen die Veränderung. Trotz aller Schönheit und unübertrefflichen Kultur bietet das Bild infolge dieser Mischung nicht mehr den reinen Genuß unbefüllter Radschputmalerei. Die Illustration aus der Gita Govinda mit dem Rādhā suchen den Krishna links und Rādhā mit ihrer Botin in der Mitte ist eine Probe der frühen Pahari Kāgrā Schule (Abb 173). Die in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und manche konventionellen Effekte leicht getrübt, doch bestreift das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häufige Darstellung ist Krishna als Hirtin verkleidet beim Melken, wobei Rādhā Gelegenheit findet ihn zu sprechen (Abb 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung. Interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopāla Krishna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In fürstlichem Schmuck schreitet er lächelnd von anderen Hirten umringt hinter der Herde einher begrüßt und bewundert von den Hirtinnen. Vater Nanda sitzt vornem in Herrengesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumordnung uns europäisch anmutenden aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kāgrā Schule, das uns über es eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlte jedoch in Krishnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kālīya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krishna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dhamanā gestürzt, um das Ungeheuer zu töten. Dem das vergiftete Wasser seinen Todesschmerz verleiht, hat die Nachricht von Krishnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirtinnen herbei, die für sein Leben fürchten. Als der Avatāra des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte beteten Kālīyas Frau und die anderen Nāginis ihn als Gott erkennend an und flehten um Kālīyas Leben. Ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die furchterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7—9 Jh zurückdenken können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer, das er mit elastisch federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kāgrā



Abb. 174 Der melkende Krishna (Nach A. Coomaraswamy)

Indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und manche konventionellen Effekte leicht getrübt, doch bestreift das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häufige Darstellung ist Krishna als Hirtin verkleidet beim Melken, wobei Rādhā Gelegenheit findet ihn zu sprechen (Abb 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung. Interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopāla Krishna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In fürstlichem Schmuck schreitet er lächelnd von anderen Hirten umringt hinter der Herde einher begrüßt und bewundert von den Hirtinnen. Vater Nanda sitzt vornem in Herrengesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumordnung uns europäisch anmutenden aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kāgrā Schule, das uns über es eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlte jedoch in Krishnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kālīya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krishna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dhamanā gestürzt, um das Ungeheuer zu töten. Dem das vergiftete Wasser seinen Todesschmerz verleiht, hat die Nachricht von Krishnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirtinnen herbei, die für sein Leben fürchten. Als der Avatāra des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte beteten Kālīyas Frau und die anderen Nāginis ihn als Gott erkennend an und flehten um Kālīyas Leben. Ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die furchterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7—9 Jh zurückdenken können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer, das er mit elastisch federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kāgrā



170 Krishna und Rādhā (nach A. Coomaraswamy)

Die Technik der Rādhaputmalerei gleicht jener der Adschantälfresken. Die Bilder werden in der Regel vom Anfang bis zum Ende mit dem Pinsel durchgeführt. Kohlezeichnungen sind Ausnahmen. Der Umriss wird mit roter oder schwarzer Farbe gezeichnet. Dann wird das Blatt mit Weiß gedeckt, so daß die Umrisse nur noch durchscheinen. Der zweite Umriss folgt dann dem ersten, korrigiert aber dessen Fehler. Sodann wird der Hintergrund Wolken und Landschaft koloriert, die Figuren aber ausgespart. Zum Schluß erst kommen diese angedeuteten Reife und werden nach der Bemalung nochmals sorgfältig konturiert. Coomaraswamy weist darauf hin, daß diese Technik auch für die ägyptische und kretisch-mykenische Malerei charakteristisch ist, hier also wahrscheinlich eine asiatische Tradition maßgebend war, die sich in Indien bis in die neueste Zeit erhalten hat.

Im Gegensatz nun zu dieser so vielseitigen in ihrer sakralen philosophischen Tiefe nur Eingeweihten verständlichen Bodenständigkeit indischen, wenn auch vom Moghulhofe entscheidend angeregten Rādhaputmalerei ist die Moghulkunst weltliche Hofkunst. Den Grund für diese Schule legte Babur, der türkische Eroberer Indiens, der die afghanische Dynastie vertrieb und die Moghulherrschaft begründete (1526—1530). Er sammelte persische illuminierte Handschriften und ließ sie kopieren. Unter Akbar (1556—1605) entstand schon eine Hofmalschule, die zuerst ganz unter persischem Einfluß stand. Perser der Herātschule waren die ersten Lehrer, doch ist uns keiner mit Namen bekannt geworden. Erst Mitte des 17. Jh. zeichnet ein Künstler als Muḥammad Nadir Samarqand, doch sind seine Arbeiten ganz indisch. Mehrere Handschriften der Akbarschule zeigen aber neben den persischen und indischen Elementen schon westeuropäischen

Stil des ausgehenden 18. Jh. zeigt Abb. 175 mit Krishna und Rādhā, die unter einem gemeinsamen Mantel Schutz vor dem Regen suchen. Die Stilisierung und dekorative Aufteilung des Blattwerks und Regens gibt eine gute Vorstellung von der Wandmalerei dieser Zeit. Ostasiatische Einflüsse scheinen hier verarbeitet zu sein. Kopien der Malereien im alten Palast in Bikaner bestätigen diesen Einfluß (Abb. 178). Endlich bietet die Abb. 16 wieder gegebene Darstellung der „Geburt der Gangā“ einen lehrreichen Vergleich zum alten Felsenfresco in Maivalpuram. Shiva-Mahādeva tritt als vornehmer Indier mit seiner Gemahlin Pārvatī vor einem Yogi-Feuer, begleitet von Ganesha, Kārttikeya und Nand. Ohne die Nähe des göttlichen Lagers zu ahnen, führt Bhagiratha unter dem Felsen seine schwere Askeze mit dandymäßigem Eleganz. Zwei Blüten der dem Shiva heiligen Daturapflanze, die am Felsen blüht, hat er dem Gott als Opfer hingelegt. Seine Buße hat den erwünschten Erfolg: denn in elastischem Bogen springt die Gangā aus des Gottes Haupt und stürzt mit gewaltigem Strahl zur Erde hernieder. Das alles ist hier sehr reißvoll erzählt, aber ohne Spur einer Gestaltung der inneren Zusammenhänge oder der Größe dieses kosmischen Ereignisses. Vielmehr rein idyllisch illustriert und elegant-oberflächlich. Die indische Malerei begibt sich mit diesen Illustrationen in jene Bahn südl.-konventioneller Art, in der sie das 19. Jh. hindurch treu beibehielt und von der sie bis heute nicht losgekommen ist.





177 Toiletteszene (Nach A. Coomaraswamy Rajput Painting)

schon Babar ausgezeichnete fand ihren bildlichen Niederschlag. Einen Hauptteil bildeten die Herrscherbildnisse vor einfachen Porträtköpfen bis zu stolzen Reitergestalten, sowie die Bildnisse berühmter Richter und Staatsmänner. Die Maler übten sich solche Porträts auswendig zu malen und pflegten stets mehrere zum Verkauf vorrätig zu haben. Zusammenkünfte von Herrschern, kaiserliche Reisen, Darbars gaben immer wieder Gelegenheit, die Bildniskunst zu zeigen. Den Hof zierten natürlich auch schöne Frauen, die meist auf einer Terrasse mit Landschaftshintergrund sitzend gemalt wurden, ferner Tänzerinnen, Musikanten und die hoffähigen Tiere, wovon Pferde, Elefanten, Jagdfalken oder seltene importierte Tiere, wie der Truthahn des Kaisers Dreieckshäng, den er selbst ausführlich beschrieb, porträtiert wurden. Aber auch die anderen Tiere des Landes wurden in ihrer ungezähmten Wildheit, im Dschungel dahinjagend und in ihren Kämpfen gern gezeichnet. Büffel, Rhinoceros, Himalajaschafe, Löwen, Tiger, Leoparden, Rebhühner, ja selbst Heuschrecken. Auch islamische Heilige und indische Asketen sind häufig. Dazu kommen die schon erwähnten Kopien nach europäischen Vorbildern: die Maria mit dem Kinde, Magdalena und Heilige. Ja, die Vorliebe für Gruppenbildnisse ging so weit, daß man auch vor der Darstellung des Muhammed mit seiner Familie und den vier ersten Kalifen nicht zurückscheute, eine Szene, die in Persien doch kaum möglich gewesen wäre und von dem zeitweise großen Liberalismus am Moghulhofe zeugt (cf. Abb. Burj Nag. 1919).

Auch die Technik der Moghulmalerei ist eine andere, als die in Indien übliche. Die erste Skizze wurde mit einem nur in Wasser getauchten Pinsel hergestellt, der auf dem Papier nur eine Spur zurückließ, die man mit Indisehrot nachzog und dabei erste Fehler verbesserte. Dann folgte die Kolorierung und Abtönung, endlich die

Farben (besonders Violett und Lila). Daraus erwuchs die klassische Moghulmalerei, während die Rajputenmalerei nur wenig und nur auf dem Umwege über die Moghuln, von diesen Veränderungen beeinflusst wurde. Aber das rührt nicht an den Kern der Sache, daß beide Richtungen letztlich identisch sind (H. Goetz, Ost., II. Jhg., S. 125).

Diese Identifizierung von Goetz geht nun freilich zu weit und führt Fernerstehende leicht zu Mißverständnissen. Im Kern liegt die Sache so, daß die Moghulmalerei persisch anfängt und die Radschputenmalerei durch ihr Beispiel an eifert, um dann selbst unter ihren Einfluß zu kommen. Es finden Amalgamierungsprozesse statt, die verschiedene Resultate zeitigen. Trotz der vielen technischen und formalen Gemeinsamkeiten aber, die sie haben, blieben sie doch wesensverschieden, solange die Radschputenmalerei mystisch-religiös blieb und nicht zu weltlichen Darstellungen überging. Wo dies aber geschah, verlor sie ihren eigentlichen Charakter.

Wir brauchen nur den typischen Gegenstand der Moghulmalerei zu betrachten, um diese Wesensverschiedenheit klar zu erkennen, denn das Gegenständliche spielte ja doch da wie dort die Hauptrolle. Die Darstellungen sind mannigfaltig wie die Elemente, aus denen sich die Kultur am Moghulhofe zu zusammensetzte. Islamisches kreuzt sich mit Indischem, Persisches mit Chinesischem und Europäischem. Die in der islamisch-persischen Buchmalerei so beliebten Jagdszenen und Polospiele, aristokratische Vergnügungen des Hofes, kehren auch hier häufig wieder. Auch die Vorliebe für Gartenanlagen und Neubauten, die





französischen und flamischen Einfluß in der Landschaft, ein Einfluß, der unter Dschehangir seinen Höhepunkt erreichte, wie die von Kühnel und Goetz publizierten „Indischen Buchmalereien aus dem Dschehangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin“ mit ihren Kopien nach Dürerschen und anderen deutschen und niederländischen Kupferstichen deutlich zeigen. Wahrscheinlich gaben auch europäische Miniaturen in Originalen und Stichen den Anstoß zu der miniaturistischen Feinmalerei der Moghulporträts, denn die turkopersischen Bildnisse entsprangen doch einer an deren Auffassung. Den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreichte die Moghulschule unter Dschehangir. „Die klassische Moghulmalerei verdankt ihm ihre Entstehung, zu der die Malerschulen Humâyuns und Akbars nur wie Vorstufen wirken“ (H. Goetz, O. Z. 11 Jhg., S. 123). Diese Blüte hatte auch ihre Auswirkung auf die Râdschputenmalerei, die während der Regierungszeit Dschehangirs (1605—1628) einen bedeutenden Aufschwung erlebte, eine Folge auch der festeren Eingliederung der Râdschputen in die Regierung am Moghulhofe, die die gegenseitige Anregung fordern mußte.



176 Shiva entsendet die Ganga aus seinem Haar  
(Nach A. Coomaraswamy)

Im Gegensatz zu Coomaraswamy hebt Goetz in seinen verdienstvollen Studien zur Râdschputenmalerei das enge Verhältnis zwischen dieser und der Moghulmalerei hervor. „Die Unterschiede sind tatsächlich unter geordneter Art und beziehen sich nur auf Nebensächlichkeiten. Das Wesentliche aber ist identisch. Die Darstellung sämtlicher Figuren ist synthetisch. Wie in der altägyptischen Kunst werden die Figuren aus einzelnen Gliedern aufgebaut, die so gesetzt sind, daß sie möglichst deutlich zur Ansicht kommen. Dabei wird fast immer die Seitenansicht bevorzugt. Von den Kopfdarstellungen z. B. sind fast neun Zehntel in reinem Profil. Nur gelegentlich kommt auch Dreiviertel-Ansicht des Gesichtes vor, meist unter persischem Einfluß. Vorderansicht fehlt gänzlich. Die Augen dagegen werden, gemäß ihrer besten Sichtbarkeit, durchweg von vorne gezeichnet. Und das gleiche gilt vom übrigen Körper. Doch geht dies Prinzip nicht so weit wie etwa im streng hieratischen Stil Ägyptens, sondern nur wie etwa im „Vollstiel“ des Mitterlers und Neuen Reiches. Die Bewegungen sind oft heftig, da so der größtmögliche Abstand der einzelnen Gliedmaßen und deren beste Anschaulichkeit erreicht wird! Ebenso ist die Darstellung der Pflanzen schematisiert. Synthetisch wird um den Stamm eine Laubkrone gebildet, bestehend aus einzelnen Büscheln von Blättern oder Blüten. Die Landschaft wird aus einzelnen übereinander geschichteten, scharf — oft durch einen neutralen Grund — isolierten Kulissen gebildet, dabei wird streng die Seitenansicht gewahrt, ganz im Gegensatz etwa zur persischen Kunst. Die eigentliche Moghulkunst entstand dann dadurch, daß Kaiser Akbar indische Maler, die schon ihre eigene Manner besaßen bei persischen Künstlern weiter ausbilden ließ. So bildete sich der Stil der Akbar-Schule im wesentlichen indische Zeichnung mit persischer Perspektive und Komposition. Unter Jahangir ließ man diese Manier unter europäischem Einfluß wieder fallen und „verfeinerte“ seinen indischen Stil durch naturalistische Figurenzeichnung. Ausbau der Perspektive nach europäischen Vorbildern und Übernahme der Schattierung und Lichteffekte zum Teil auch der

Schattierung von Gesicht, Händen, Füßen und Kleiderfalten. Um Relief zu geben, wurden verschiedene Farben nebeneinandergesetzt. Den Schluß akt bildete auch hier die abermalige Konturierung der Figuren mit Tinte. Die Empfindlichkeit des Papiers für die erste Wasserzeichnung erklärt sich durch die Beschaffenheit seiner Oberfläche. Dem aus Bambus, Jute oder Baumwolle hergestellten Papier wurde eine emalartige Glatte gegeben, indem man es mit der Oberfläche auf einen polierten Stein legte und die Rückseite mit einem Polierinstrument bearbeitete. Eine zweite beliebte Technik war, die erste Skizze mit Indschrot ohne Klebstoff zu zeichnen, so daß die Farbe nach der Trocknung weggebürstet werden konnte und wieder nur eine schwache Spur zurückblieb, die dann mit Lampenschwarz nachgezogen wurde. Die Zeichnung wurde sodann bisweilen zart schattiert und einige Details mit Gold gehöht. Die Künstler brusteten sich mit der Feinheit ihrer Pinsel und die Probe höchster Kunstfertigkeit war die Vollendung der Details mit einem einhaarigen Pinsel, der für mikroskopische Tupferei und feinste Linien verwendet wurde.

Zusammenfassend kann man die Moghulmalerei mit Coomaraswamy charakterisieren als eine weltlich, auf den Augenblick, und bestimmte Persönlichkeiten gerichtete, die sucht eine Idealisierung des Lebens darstellt, sondern nur seine verfeinerte prächtige Seite wiedergibt. Sie ist mehr dramatisch als episch, glanzend und anziehend, ohne jedoch die tieferen Quellen des Lebens zu berühren. Ihre größten Erfolge erzielte sie in der Bildnismalerei und Darstellung des höfischen Lebens. In dieser Richtung ist sie auch ein kulturhistorisches Denkmal ersten Ranges. Neben der universalistischen indischen Malerei aber, die in der Radschputenschule ihre letzte Renaissance erlebte, ist die Moghulmalerei nur eine künstliche Treibhauspflanze, die uns nichts von der tiefen esoterischen Kultur des alten indoarischen Volkes sagen kann.

**Literatur.** A. Coomaraswamy hat in *Ropam* An illustrated quarterly Journal of Oriental art (7 Old post office street, Calcutta) ed. O. C. Ganguly Nr. 10, 1922 eine Bibliographie der indischen Malerei veröffentlicht, die hier mit den wichtigsten Ergänzungen für die letzten Jahre versehen abgedruckt ist.

Anderson C. W., The rock paintings of Singapur, Behar and Orissa (Journal of Research Soc. Vol. IV, Part II, Pains 1918). Ajanta Reproduktionen in *Kokka* No. 323—25 47, 45, 55. Bell H. C. P. *Dumbala gala* (Ceylon Antiquary and Literary Register V Colombo 1917). ders., *Frescoes at Polonnaruwa* Ann. Rep. Arch. Surv. Ceylon 1909. Colombo 1914. Bendall, C., *Catalogue of the Budd Sanskr. Mpts. of the Unvers. Libr. Cambridge* 1883. Blochet, E., *La peinture Radschpute* (Gaz. B. A. 1918). Brown, P., *Indian Painting* (Calcutta), Burgess, J., *Notes on the Buddha rock temples of Ajanta their paintings and sculptures, and on the paintings of the Bagh caves* (Bombay 1879). Coomaraswamy, A. K., *Mediaeval Sinhalese art* (Broad Compend 1905). ders., *Rajput Painting* (Bull. Mus. of fine Arts Boston No. 96, 102), ders., *Rajput Painting* (Ostas. Ztschr. I, Berlin 1912/13), ders., *Indian Drawings* 2 Bde 1912, ders., *Rajput Painting* (Oxford 1916 2 Bde). ders., *Notes on Jaina art* (Journ. Ind. art No. 127), ders., *The eight Nagikās* (Journ. of Ind. art 128). ders., *Ceiling painting at Kelaniya Vihara* (ibid. 128). ders., *Nepalese painting* (Bull. Mus. Fine arts Boston No. 106). ders., *Arts and*



178. Kopie einer Wandmalerei

cratts of India and Ceylon (Edinburgh 1913); ders., Vidyapati (London 1915), ders., Notes on Rajput painting (Ostas Ztschr., 11. Jhg., 1924), ders., Portfolio of Indian art in the Boston Museum of fine arts (New York 1923), ders., Ajanta fresco fragment in the Boston Museum (Rupam No. 12), Duroiselle, O., The Art of Burma and Tantric Buddhism (Arch. Surv. Ind. Ann. Rep. 1915—16, Calcutta 1918, 12<sup>th</sup> cent. Frescoes), ders., Pictorial representations of Jatakas in Burma (Arch. Surv. Ind. Ann. Rep. 1912/13, Calcutta 1916, Mediaeval frescoes), Glez, C., Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei und ihre Gestaltung (Wien 1922), ders., Indische Miniaturenmalerie (Das graph. Kabinett, Winterthur 1923), Öhring, K., Buddhistische Tempelanlagen in Siam (Berlin 1916, Malerei S. 102—108), Francke, Antiquities of Indian Tibet (Calcutta 1914, über Malereien in Tabo und bei Leh, die dem 10.—11. und dem 16. Jh. zugeschrieben werden), Fox-Strangways, A. H., Music of Hindustan (Oxford 1914, über Rāgas, Raginis und Musikinstrumente); Feilich, O., Studi di italiani di filologia Indo-Iranica 1898 Vol. II p. 65, Foucher, A., L'art Gréco-bouddhique du Gandhāra (Paris 1923) II, 2, p. 402 ff.; ders., The beginnings of Buddhist art (Paris 1917, über Ajanta Fresken), ders., Peintures Népalaises et Tibétaines (Paris 1907), ders., Notes sur les fresques de Sigiriya-Ceylon (Paris 1896) Ganguly, O. C., The new Indian school of Painting (Journ. of Ind. Art V, 17, 1916), Getty, A., Gods of Northern Buddhism (Oxford 1914), Glöck, H. and Sirygowaski, J., Die indischen Miniaturen des Schlosses Schönbrunn (Wien 1923), Glöck, H., Die indischen Miniaturen des Ilamza-Romanes (Wien 1925), Golubew, V., Peintures Bouddhiques aux Indes (Ann. du Musée Guimet, Bibl. de Vulgarisation, Paris 1914), Goetz, H., Studien zur Rajputen-Malerei (Ostas Ztschr. X Jhg., 2. Hft.), ders., Indische Miniaturen im Münchner Völker-Museum (Münchner Jahrb. f. bild. K. 1923), ders., Kostüme und Mode an den indischen Fürstenhöfen in der Großmogulzeit (Jahrb. d. Asiat. Kunst 1924), Goetz und Köhnel, Indische Buchmalereien aus dem Dschahangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin (Berlin 1924), Griffiths, J., The paintings in the Buddhist cave temples of Ajanta (London 1890—7), ders., The Ajanta cave-paintings (Journ. of Ind. Art V, 8, 1900), Grünwedel, A., Buddhist art in India (London 1901), ders., Mythologie du Bouddhisme au Tibet (Paris 1900), ders., Mythologie des Buddhismus (Leipzig 1900), Hackin, J., Sur des Illustrations Tabellaires d'une légende du Divyavadāna (Annales du Musée Guimet, Bibl. de Vulg. Paris 1913), Havett, E. B., Indian sculpture and painting (London 1906), ders., A Hand book of Ind. art (London 1920), ders., New Indian school of painting (Internat. Studio, Vol. 35), ders., Some notes on Indian pictorial art (Internat. Stud., Vol. 18), Herringham, Lady Ch. J., The frescoes of Ajanta (Burl. Mag., Vol. XXVI), Härtemann, Miniaturen zum Jina carita (Baessler-Archiv Bd. II, 2, 1913), India Society, Ajanta frescoes (Oxford 1915, Tafeln und Text v. versch. Autoren nebst Bibliogr.), Köhnel, E., Miniaturen malerei im Islam Orient (Die Kunst des Ostens 7, Berlin) Kramisch, S., Die Wandmalereien zu Kelaniya (Jahrb. d. Asiat. Kunst 1924), Lauffer, B., Das Citralakshana (Dokumente der indischen Kunst, II 1, Leipzig 1913), Lévi, S., Le Népal (Paris 1905—08), Lüders, H., Arya Shuras Jilaka Malā und die Fresken von Ajanta (Nachrichten d. Königl. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl. 1902, p. 758) Martin, F. R., The miniature painting of Persia, India and Turkey (London 1912), Sattar Khelri, Indische Miniaturen (Berlin), Smith, V. A., A History of fine arts in India and Ceylon (Oxford 1911), Vogel, J. Ph., Catalogue of the Bhut Singh Museum at Chamba (Calcutta 1909, Section D, Ind. paintings), Stanley Clarke, C., Indian drawings, thirty Mogul paintings of the School of Jahāngir (London 1922)

## Die Indische Kolonialkunst

Unter diesem bereits eingeführten Schlagwort fassen wir hier die Kunst aller jener um Indien liegenden Länder zusammen, die schon in alter Zeit von indischen Fürsten erobert und geistig kolonisiert wurden. Diese Kolonisierung bestand in erster Linie in der Einführung der indischen Religion, sei es des Buddhismus oder einer brahmanischen Sekte, die auch die Bautypen und ihre plastische und malerische Ausstattung nach sich zog. Die Behandlung der eigenartigen Gestaltung der indischen Urtypen in den Kolonialländern und die Einwirkung dieser untereinander wäre Gegenstand der Entwicklungsgeschichte für jedes dieser Länder, diese Aufgabe kann hier jedoch nur in großen Zügen durchgeführt werden.

Zu den indischen Kolonialländern pflegt man auch die nördlichen Grenzprovinzen Kaschmir und Nepal, ferner Tibet und Ostturkestan zu zählen. Diese werden jedoch über gelegentliche





180 Abhayagiri Dägaba Ceylon

halbkugelförmig wie die klassisch indischen. Da sie bis heute Kultobjekte geblieben sind, wurden sie immer wieder modernisiert, soweit man sie nicht verfallen ließ. Von den indischen Stöpen unterscheiden sie sich besonders auch durch die in zwei bis vier konzentrischen Kreisen herumgestellten, prismatischen Pfeiler oder Stambhas, die z. T. bis heute stehen geblieben sind (Thūpārama Dägaba u. a.). Die inneren Reihen sind stets höher als die äußeren. Diese Galerien scheinen als Führung für die Umwandlung wie als Symbol und Dekorations-träger gedient zu haben. Die Stupenglocken sind mit einer quadratischen Attika gekrönt, die selbst wieder der konischen Spitze als Basis dient. Die Ausmaße dieser Dägabas waren kolossal; darin waren sie Vorläufer der Tschedis in Birma und Siam. Die drei größten, der Abhayagiri Ruwanwelī und Dschetawanārāma Dägaba erheben sich auf einer Basis von fast 100 m Durchmesser und der — 89 v. Chr. als Siegesdenkmal errichtete — Abhayagiri Dägaba erreichte eine Höhe von 123 m, ähnlich der Schwe Maudu Pagode in Pegu, der Peterskuppel und Cheopspyramide sich nähernd. Auch hier waren die großen Dägabas von kleineren, ferner von Tempeln und Klöstern, Bassins und Nutzbauten umgeben, doch ist davon in Anurādhapura nichts mehr erhalten.

Neben den häufigen rechteckigen buddhistischen Tempeln in Ceylon gab es hier ganz eigenartige Rundtempel, von deren Gestalt die Ruine des vom König Nissanka Malla am Ende des 12. Jh. errichteten eine Vorstellung gibt. Dieser Rundbau hat ca. 26 m Durchmesser und steht auf einer kreisrunden Terrasse. Er war für die Aufbewahrung der Zahnreliquie bestimmt. In der Mitte des Raumes stand ein kleiner Dägaba, der von sechzehn Statuen und zwei konzentrischen Reihen von Granitsäulen umgeben war. Die umschließende Steinplattenmauer hatte scheinbar kein Dach. Bisher sind drei Ruinen dieses Typus bekannt geworden. Von den übrigen Ruinen in Polonnaruwa sei der auch von König Nissanka Malla um 1200 erbaute *Sal Mahāl Prasāda* erwähnt, ein siebenstöckiger Ziegelterrassenturm von quadratischem Grundriß. Eine äußere Stiege führt auf die Terrasse des ersten Stockwerkes. Die Fassaden waren mit einer Stuckschicht bedeckt und farbig geschmückt; in den zwanzig Nischen standen Statuen aus Stuck, die z. T. noch erhalten sind. Mehrere Dägabas setzen die Reihe der älteren von Anurādhapura fort. Dazu kommen einige Tempel mit südindischen Fassaden, darunter der hohe Dschetawanārāma mit drei hintereinander gelegenen Salen, in deren letztem und größtem eine riesige Buddhastatue

endlich um 1500 auf das Hochland nach Kandy. In den bei den erstgenannten alten Königsstädten stehen die bedeutendsten Denkmäler und Ruinen. Die Bauten von Anurādhapura reichen im Kern z. T. bis in die Zeit Ashokas zurück. (Die Pfeiler des sogenannten Ehernen Palastes wurden bereits S. 83 erwähnt.) Die Ruinen von Polonnaruwa gehen größtenteils auf Bauten des 12. Jh. vor der Residenzverlegung zurück.

Die großen Dägabas von Anurādhapura waren ursprünglich

steht die von oben beleuchtet wurde wie die Buddhas im Anandatempel in Pagan. Die Fassade ist mit Ziegel und Stuckreliefs geschmückt. Die Kloster und Pagoden jener Zeit darstellen eine véritable dictionnaire d'archéologie (Beylie vgl. die Abbildungen in Beylies L'arch. hindoue). Dieser kurze Überblick über die Denkmäler von Ceylon muß hier genügen. Diese problemreiche Baukunst bedarf noch vieler Aufklärungen, über deren Fehlen wir uns vorläufig mit Beyl's elegantem Resümee hinwegtrosten müssen, daß sie, nichts anderes ist, als eine Wiederholung alter indischer Bauten mit einigen Varianten. Eben deshalb wird man sich mit ihr noch eingehend auseinandersetzen müssen.



181 Thūparama Dāgaba Ceylon

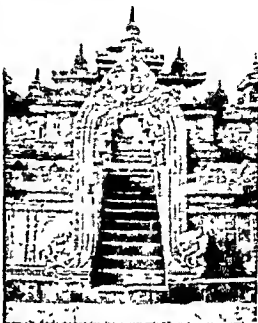
## 2 Java

Wann die erste Kolonisierung Javas durch Inder erfolgt ist, wissen wir nicht wohl, aber ergibt sich aus westjavanischen Inschriften, daß um das Jahr 400 n. Chr. dort ein blühendes Hindureich Taruma bestanden hat, dessen Gründer aus dem Pallavareiche stammten. Die herrschende Religion scheint der Vischnuismus gewesen zu sein. Einige Jahrhunderte später entstand ein Reich in Mitteljava, von dem eine Inschrift von 732 n. Chr. in Sanskritversen die Errichtung eines Linga verkündet, die die Verbreitung des Shivaismus voraussetzt. Seit dem Beginn des 5. Jh. hatte nach chinesischen Nachrichten in Java auch der Buddhismus schon festen Fuß gefaßt. Als nun das auf Sumatra heimische Reich Shrivijaya auch nach Java übergriff, setzte in Mitteljava Mitte des 8. Jh. die von den Shailendras betriebene Förderung des Mahāyāna Buddhismus ein. Während der etwa hundertjährigen Herrschaft der Shailendra in Mitteljava blühte der Buddhismus auf, während sich der Shivaismus nach Ostjava zurückzog. In diese Zeit von ca. 750—850 fällt daher auch die Blütezeit der klassischen mitteljavanischen Baukunst und Plastik. Der Tāra Tempel von Kalasan wurde laut Inschrift v. J. 778 als Stiftung eines Königs aus dem Hause Shailendra gegründet. Der Tempel von 760—847 entstammen auch die am Unterbau des Borobudur gefundenen Inschriften, womit die Bauzeit auch dieses berühmtesten javanischen Bauwerkes festgelegt ist. Aus der Zeit vor dem 8. Jh. ist, soweit man bisher feststellen konnte, nichts erhalten. Wahrscheinlich beschränkte der Holzbau und die Holzplastik.

Während der kaum zwei Jahrhunderte dauernden Blütezeit der Kunst Mitteljavas entstanden die shivaitischen Tempel auf dem Diengplateau (die Tschandis Shrikandi Poentadewa Bima u. a.), die buddhistischen Tempel und Kloster Kalasan Plaosan Sari Sewu Mendut Borobudur, endlich um 900 der große Shivatempel von Prambanam. Dann erfolgt die Machtverschiebung nach Osten, wo sie von ca. 900—1520 bleibt, im 15. Jh. durch den erobernden Islam schon stark geschwächt. Die mitteljavanische Kunst fand hier ihre Fortsetzung, änderte sich aber bald, indem die Ornamentik die Bauformen überwucherte und das Relief unter dem



182 Borobudur auf Java. Teil der westl. Außenseite  
(Nach With)

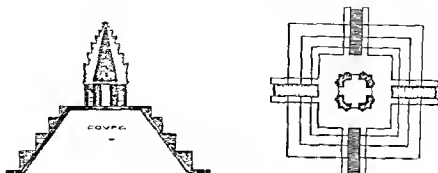


183 Borobudur, vierte Galerie, Treppe  
(Nach With)

Einfluß des Schattentheaters (Wajang) flach und fratzenhaft wird. Die Reliefs der ostjavanischen Tschandi Dschago (um 1268 n. Chr.) und der Tschandi Panataran (1. Hälfte des 14. Jh.) sind Beispiele für diesen Wajangstil (cf. With, Java, Abb. 110, 118ff.). Daneben hält sich jedoch auch der ältere Stil (Nach R. Heine Geldern).

Auf Java entstanden zwei Hauptgruppen von Tempel, die man als Cellatempel und Terrassentempel unterscheiden kann. Der Cellatempel oder Tschandi war als Typus, wie wir wissen, in ganz Indien und Hinterindien verbreitet, bekam jedoch in jeder Kulturprovinz seine Sondergestalt. So auch in Java, wo wir wieder mehrere Arten unterscheiden können. Das quadratische oder runde Cellagebaude mit pyramidalem Dach hat entweder einen oder vier Torbauten und steht entweder auf der Erde (Tschandi Bima) oder auf einer Terrasse mit großer Plattform (Tschandi Mendut) oder auf einem Sockel erhöht, ohne Plattform mit einer direkt zur Cella führenden Stiege (Tschandi Pawon). Die Dächer dieser Tempel sind alle pyramidal, in Terrassen aufsteigend, wobei die Einzelgestalten allerdings sehr variieren. Die zweite Hauptgruppe umfaßt jene Tempel, die um eine zentrale hochgestellte Baugestalt, z. B. einem Glockenstupa zahlreiche Zwerggestalten der gleichen Art in Quadraten oder Kreisen terrassenartig anordnet, wobei der hieher gehörende Borobudur und die Tempel der Lara Djonggrang Gruppe in Prambanam wieder Varianten bedeuten, die auf einen gemeinsamen Urtypus, den Khmerischen Prang in Kambodscha zurückgehen (Abb. 184).

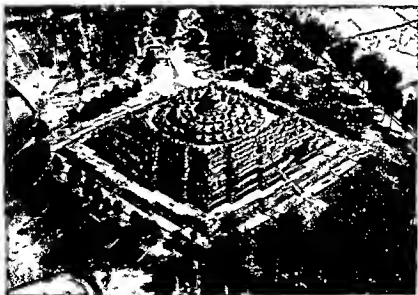
Der Borobudur wurde bereits S. 201 kurz charakterisiert. Seine Genesis und Einordnung in den hinterindischen Gestaltenkanon wurde seither vom österreichischen Architekten Dr. A. Hoenig in Java in einer grund-



184 Baksei-Chang Krang ein khmerischer Pyramiden Tischand

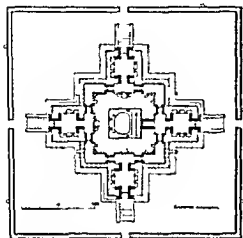
(Nach Lunet de Lajonquière und A. Hoenig)

legenden Studie festgelegt (Das Formproblem des Borobudur Batavia 1924 M. Nyhoff Haag). Er verweist auf die Zusammensetzung des Bb aus zwei ursprünglich nicht zusammengehörigen Baugestalten: einer Stufenpyramide und einem Glockenstupa. Die altasiatische schon in Babylonien verbreitete Stufenpyramide ist in Hinterindien nur in Kambodscha an den ältesten Bauten nachweisbar: den Prangs (s. u. S. 163). Sie wurde von dort nach Java übernommen. Dort dienten sie aber nicht dem Stupa-Kultus, sondern trugen Cellen mit brahmanischen Götterbildern. Schwieriger ist die Feststellung der Herkunft der Glockenstupa, mit welcher der Borobudur gekrönt ist. Denn über der Geschichte der indischen Stupa-Baukunst liegt ein dunkles Jahrtausend. Die Stüpen von Ceylon liegen weit zurück und die Glockenstupa von Birma und Siam sind relativ jung. So steht der Glockenstupa von Bb ganz vereinzelt ohne Genossen, ohne unmittelbare Vorgänger und Nachfolger. Trotz des geringen Alters der heute noch erhaltenen birmesischen Glockenstupas waren diese im Lande des Bud

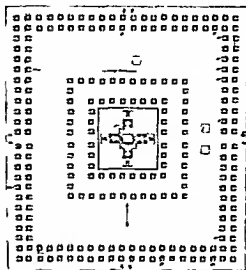


185 Der Borobudur (Flugzeugaufnahme)



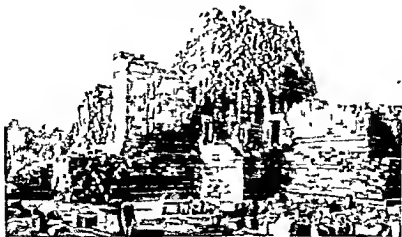


186 Tschandi Sewoe Haupttempel Grundriß



187 Tschandi Sewoe, Gesamtanlage Grundriß

dismus gewiß seit seiner Einführung bodenständig und hatten die Glockenform schon in den ersten Jahrhunderten v. A. Der Glockenstüpa des Db muß also von Birma her eingeführt worden sein. Nach Hoening, der die S. 20 kurz wiedergegebene Fouchersche Erklärung des Db verwarf, hatte dieser ein Prang mit neun Terrassen werden sollen. Schon nach der fünften Galerie aber begann der Unterbau dem ungeheuren Druck nachzugeben, so daß man nicht nur den Sockel mit einer neuen Stützmauer umgürten mußte (wodurch auch die unterste Relieffreihe eingemauert wurde) sondern sich auch entschloß den Plan zu ändern und statt der noch nötigen vier Terrassen dem Prang einen Stüpa mit Trabanten aufzusetzen. Dieser Aufbau kann auch erst später stattgefunden haben. Die Erklärung für die Ausweichung des Basamentes aber ergibt sich aus dem nur in Java angewendeten Verfahren,



188 Tschandi Sewoe (nach K. With Java)

, einen natürlichen Hügel durch Umbauung von Galerien und Terrassen architektonisch zu meistern. Der sandige Leimboden eignet sich dafür besonders schlecht. Übrigens sind wie Hoenig sehr treffend konstatiert auch die ausgehöhlten Stupas eine bodenständige Erfindung und stellen sich mit ihren eingestellten Buddhas dar als eine glückliche Verquickung des landfremden Stupamotivs mit dem javanischen Tschandgedanken ein in der Geschichte der bildenden Künste einzig dastehender Kompromiß zwischen Plastik und Raumkunst, das besonders angemerkt zu werden verdient. Zusammenfassend definiert Hoenig seine Borobudur Hypothese, der Borobudur gehört zwei verschiedenen Baustilen und wahrscheinlich zwei verschiedenen Bauzeiten an. Der Stupa des Bb entspricht nicht der ursprünglichen Bauabsicht sondern der Bb hätte, so wie alle anderen Sakralbauten Javas und Cambodjas, ein Tempel ein Tjandi ein Prasat Prang werden sollen. Gründe für diese ebenso geniale wie aller Wahrscheinlichkeit zutreffende und einzig befriedigende Erklärung d. eses Zwitterbaues formuliert H. in vier Punkten: 1. Die starke stilistische Verschiedenheit der beiden Bauabschnitte. 2. die 1886 gemachte Entdeckung Izzermann (von der Umarmung des Sockels). 3. die Unvollständigkeit der buddhistischen Ikonographie. 4. die übereinstimmende Prangbaukunst von Cambodja und Java.

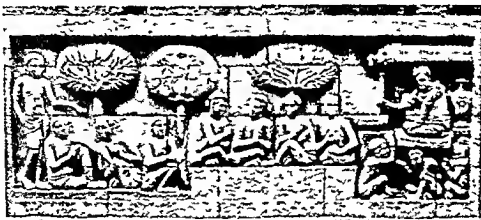
Der Khmersche Stufenbau wurde wie Hoenig ebenfalls festgestellt nicht nur für den Borobudur sondern auch für die ganze Lara Djonggrang Gruppe in Prambanam Vorbildlich. Kann man den Shiva Tempel mit seiner verteilten hohen Stufenpyramide geradezu als Prang neben den Baksei Tschangkrang in Cambodja stellen (cf. With Abb. 62) so stehen auch die anderen Tempel dieser Gruppe mit ihrer zentral quadratischen Anordnung vieler Reihen kleiner Tschandis rings um den Haupttempel in Verbindung mit flachen Erdterrassen der Idee der Khmerschen Frangs sehr nahe.

Die Ruinen des Tschandi Sewoe (Sewu) (Abb. 189) mögen eine Vorstellung von den javanischen Cellatempelanlagen geben. Die Bezeichnung Tschandi (ursprünglich Grabtempel) bezieht sich auf die ganze Gruppe, die umfangreichste Javas auch die Tausendtempel genannt. Wie man aus dem Plan (Abb. 186/7) ersieht sind um den Haupttempel mit vier Treppen und Haupteingang im Osten 246 Tempelgebäude angeordnet, die eine Fläche von 24 ha besetzen. Eine innere Ringmauer schließt den Haupttempel gegen die kleinen und eine äußere die kleinen gegen außen ab. Der Haupttempel zeigt einen quadratischen Kern mit vorstoßenden Torbauten im Achsenkreuz. Die Dächer sind zerstört. Analog zu anderen durften die Torbauten mit gekrümmten Giebelhöfen mit reichgeschmückten Stützpfeilern eingedeckt gewesen sein während der Hauptbau zweifellos ein terrassenförmig pyramidales Dach mit Nischen in den Mitten und Dagobs an den Ecken sowie krönendem Dagob hatte. Der Sockelfuß hat den für Java typischen rechteckigen Aufbau mit der vertieften Rinne für Reliefs. Jeder Torbau hat eine Vorhalle mit sechs Nischen und einen Gang für die umlaufende Terrasse. Vom östlichen Gang allein gelangt man in die Cella (7 x 6 m) mit mächtigen Thron für den nicht mehr am Platz befindlichen Buddha, der aus Bronze und noch größer war als jener im Tschandi Mendut. Die Nebentempel haben quadratischen Grundriß mit kleinen Torvorbauten. Die Wände mit Nischen und Reliefstatuen geschmückt. Die Krönungen der Nischen wurden mit dem in Java so beliebten Kala Makara Ornament hergestellt.

Die Plastik spielt an den Kultbauten Javas eine hervorragende Rolle und steht künstlerisch hoch über jener der anderen Kolonialländer, ja sie findet z. T. auch im Mutterlande deshalb nicht ihresgleichen, weil die buddhistische Plastik nach dem Erlöschen des Buddhismus in Indien in Java sozusagen ihre Fortsetzung findet. Eine auch nur annähernd angemessene



189 Buddha vom Borobudur (Nach With Java)



190 Relief vom Borobudur 1 (zugeshüttete) Terrasse (Nach With)

Würdigung dieser Kunst verbietet uns hier der zugemessene Raum. Es sei daher auf die reich illustrierte ausgezeichnete Darstellung der Plastik von K. With in seinem Java verwiesen. In der Reliefplastik von Borobudur fand die buddhistische Plastik der Gupta-Periode außerhalb Indiens ihre Fortsetzung. Über den verbindenden Weg von der einen zur anderen auch zeitlich lang getrennten Schule wissen wir freilich noch nichts. Der formale Zusammenhang mit der Gupta-Plastik zeigt sich mehr in der Körpergestaltung, dem Ausrunden der Glieder u. dgl. als in der Komposition. Diese steht mit ihrer rhythmischen Anordnung einzig da (Abb. 190) und scheint ihre Wurzel in zugrundegegangenen Malereien zu haben. Die S. 134 erwähnten modernen



191 Die Mädchen am Brunnen. Relief vom Borobudur, 2. Terrasse (Nach With, Java)

Wandmalereien zu Kelanya auf Ceylon sind Nachkommen dieses hier in Betracht kommenden Erzählungsstiles, der mit nur einem Horizont und seiner strengen Bindung an diesen, mit seinem geradezu musikalischen, taktmäßig rhythmischen Vorwärtsschreiten und seinen fein gelösten Übergängen von Gruppe zu Gruppe eher hellenisch als orientalisch wirkt. Hier wechseln pyramidale Gruppen mit horizontalen Reihen und vertikalen Kontraposten und trotz aller naturnahen, warmblutigen Lebendigkeit dieser javanischen Menschen, deren Alltag hier vor uns ausgebreitet wird, herrscht das kunstvollste Zusammenspiel des abstrakten Lineaments. Hier haben wir es mit einer der kambodschanischen polar entgegengesetzten Flächenkunst zu tun (vgl. Abb. 200) und unserem Staunen über die Möglichkeit zweier so divergenter Erscheinungen in zwei zeitlich und örtlich nebeneinanderlebenden und z. T. entscheidend beeinflussten Kulturen gesellt sich der Wunsch der restlos befriedigenden Erklärung dieses Phänomens. Die Abb. 192 wiedergegebene Durgā vom Tschandi Singasari dient als Beispiel javanischer Monumentalplastik und zwar der brahmanischen Kunst Ostjavas, die zur buddhistischen Plastik Mitteljavas ein würdiges Gegenstück bildet.



192 Durgā vom Tschandi Singasari Ost java  
(Museum zu Leyden)

Alle typischen Formelemente des ostjavanischen Stils dieser Zeit sind zu einer künstlerischen Einheit monumental zusammengefaßt: ungeheure Bewegtheit und bildmäßig ruhige Geschlossenheit, freiplastische Tiefe und frontale Ordnung, sinnliche Vitalität und überwirkliche Orientierung, erotische Kraft und psychische Sugestion, Realistik und symbolische Gültigkeit, heroische Weiblichkeit und göttliche Bedeutung. Die Einzelplastik erfährt hier ihre letzte Steigerung zur freien bildmäßigen Szenerie: die Rundkörperlichkeit ihre größte Entfaltung nach Höhe, Breite und Tiefe, die körperliche Gebung die vitalste Dramatisierung zur körperlichen Aktion und die gesamte Formkombination die monumentalste übernatürliche Phantastik. Drei Bildmotive sind hier vereinigt: der Stier (malische) der böse Geist (wah. 6. 1. 70) und die Durgā, alle drei in plastisch klarster Verdeutlichung. Die gesamte Bewegung ist meisterlich den drei Dimensionen eingespannt unter strenger Wahrung der Frontalität. Die Körpergebung ist von vitaler Eindringlichkeit, die Füße scheinen sich am Stier rücken festzusaugen, die Beine gleichen gespannten Sehnen, der Oberkörper ist in einer monumentalen Gebärde nach hinten und nach oben gestreckt, der Körper scheint auseinandergeschleudert zu sein und doch im Gipfelpunkt der physischen Spannung angehalten, wie Pfeile und Blitze springen die Arme von der steinharten Wölbung des Rumpfes ab. Das Seltsamste ist aber dabei das Lautlose des ganzen Vorganges: diese unheimliche Stille als Ausdruck höchster Spannung, diese Vitalität nicht als körperliche Aktion, sondern als Offenbarung einer göttlichen Kraft empfunden. Die Gestalt scheint nur Medum zu sein, willenlos gehorchend in übermenschlicher Anstrengung und zugleich von einer fröhlichen heroischen Leichtigkeit, wo Tanz und Tod ineinander übergehen, wo die Grenzen des Endlichen zum Unendlichen zersprengt scheinen. Das Weib erscheint hier nicht als In-

begriff der erotischen Lust des sieghaften Rausches sondern in heroischer Leidenschaft und monumentaler Keuschheit in elementarer Dämonie handelnd in einem willenlosen Instinkt! Das weibliche Prinzip Seele als Leib Allheit als Individualität als tiefster Inbegriff der unergründlichen jedoch göttlichen Welt Wie in den Buddhagestalten der männliche Aspekt des Universums verkörpert erscheint so hier der weibliche dort die geistige Freiheit die Erlöstheit in reinster Abgeschlossenheit hier das willenlose Gehorchen der dämonische Instinkt die elementare Vitalität der unergründlichen Natur Diese Durgā ist die indische Sphinx (With Java S III)

### 3 Kambodscha und Tschampa (Annam)

Das älteste historische Königreich des südlichen Teiles von Indochina war Tschampa Die Tschamstämme waren im 1 Jh n Chr im Besitz eines Reiches, das sich über das heutige Kambodscha Annam und Kotschintschina erstreckte und wurden seit dem 6 Jh von den Khmer verdrängt die den Mekong abwärts drängten und das Königreich Kambodscha gründeten, während sich das Königreich Tschampa schließlich auf den Küstenstreich des heutigen Annam beschränken mußte Die ältere Residenz der Tscham war Dong-duong im Quang nam, später Binh-disch das Marco Polo 1280 besuchte und als blühende Residenz von Tschampa beschreibt

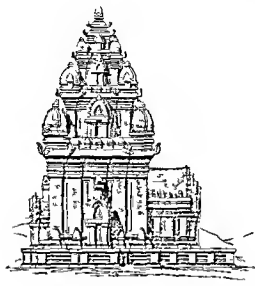
Nach der Verdrängung der Tscham und Einverleibung der Provinz Funan am Mekongdelta blühte vom 6 Jh ab der Khmerstaat auf und es entstand das Königreich Kambodscha, das im 9 Jh seinen größten Glanz erreichte und sich bis zum 13 Jh gegen die feindlichen Anstürme der nördlich benachbarten Thastämme der Begründer des Königreiches Siam hielt Dann wurden die Könige von Kambodscha immer mehr nach Süden abgedrängt, mußten Siam und Annam Tribut zahlen und schließlich wurde es im 19 Jh gleich seinen feindlichen Nachbarn Kotschintschina und Annam Souveränstaat von Frankreich

Tschampa und Kambodscha hatten schon in den ersten Jahrhunderten u Ä von indischen Brahmanen indische Kultur und Religion erhalten Der Shiva Vischnudienst war zunächst allein herrschend erst später gewann auch der Buddhismus Boden

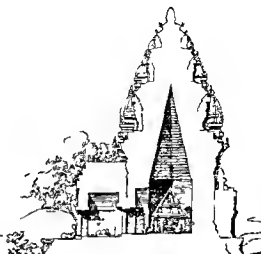
Die Nachbarschaft und rivalisierenden Kämpfe sowie die gemeinsame von außen her importierte religiöse Kultur erklären die enge Verwandtschaft der Baukunst beider Staaten Dabei hatte Tschampa als der ältere Staat auch in der Baukunst Anfangs die Führung und diese hatte im 6 Jh schon ihre Reife erreicht als die Khmer ihren Gottern noch primitive kubische Zellen erbauten, wie sie ursprünglich auch in Südindien üblich waren (vgl S 57)

Der typische Plan des Tschamtempels (*halam*) ist ein nach Osten orientierter, dem südindischen *Vimāna* verwandter Cellaturm (Abb 193) Dieser ist von einer Mauer umgeben die in der Hauptachse ein Prunktor hat außerhalb lag häufig noch ein Saalbau mit zwei seitlichen Eingängen das Gegenstück der indischen Versammlungshallen (*Mandapas*, *Dschagamohanas*) Die Tempel sind fast durchweg aus Ziegel erbaut, Fenster und Portale oft aus Stein eingesetzt Die Ziegelwände wurden manchmal in situ reliefmäßig skulptiert Die Pyramidendächer gleichen jenen der Khmertempel (*prasas*) haben jedoch Akroterien chinesischer Art, Drachengestalten statt *Nāgas* Die Torbogen und die Verjüngung nach oben wird durch Vorkragung der Ziegelschichten erreicht Die neueren Turmsanktuarien im heutigen Kotschintschina und Annam stehen stark unter dem Einfluß der chinesischen Pagodenbauten Parmentier führt übrigens den *Kalan* auf einen vorausgegangenen Holzbau zurück (Inventaire II, Ch II)

Der Urtempel in Kambodscha war eine primitive aus Steinplatten geschichtete und mit einer monolithen Sandsteinplatte bedeckte nach Osten orientierte Cella Aus diesem noch in ein paar Denkmalern erhaltenen Archetypus mit dem wohl auch der engverwandte *Kalan* der Tscham einsetzte und der auch in Südindien ursprünglich herrschte, bildete sich der Khmer



193 Typischer Tschamtempel (Kalan)  
in Annam  
(Nach H. Parmentier)



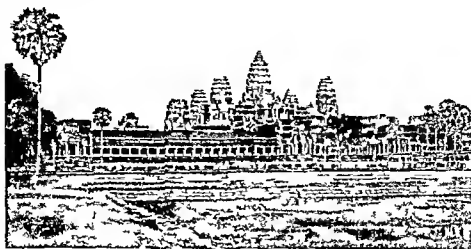
194 Typischer Tschamtempel (Kalan)  
in Annam Schnitt  
(Nach H. Parmentier)

tempel oder *Prasat* aus. Die *Prasat* sind meist quadratische, seltener rechteckige oder polygone Cellabauten von 3—8 m Seitenlänge. Das Licht kann nur durch das nach Westen orientierte Tor eindringen. Ein Holzplafond, getragen von einem vorkragenden Mauergesimse, bedeckte den Cellaraum, um die Wölbung zu verbergen. Diese Plafonds sind zwar heute durchwegs verschwunden, jedoch in Resten nachgewiesen. Der Raum verjüngt sich nach oben pyramidal durch vorkragende Ziegel- oder Steinschichten entweder stetig oder in drei Abschnitten (Abb. 184). Dementsprechend ist das Dach auch außen, sich in 4—5 Terrassen verjüngend, gebildet. Diese Tempel stehen auf einer Basis, die manchmal erhöht und über vier Treppen zugänglich ist. Ein Tor vermittelt den Zugang, die anderen Fassaden haben meist falsche Tore. Wurde ein solcher Prasat auf eine hohe Pyramidenterrasse gestellt, so nannte man solche Stufentempel *Prang*. Vereinzelte Ruinen solcher *Prangs* sind noch vorhanden.

Die *Prasats* erhielten häufig vestibulartige Vorbauten, ähnlich den indischen *Antarālas*. Erst durch ihre Einstellung als Zentrum einer planmäßigen Anlage entstanden die großen Tempelanlagen, die zu T den Namen *Vat* führen. In diesen bildet der *Prasat* das zentrale Heiligtum, um das sich radial und konzentrisch ein System von Treppenanlagen und Galerien anordnet und zu deren Hofe die Schatzhäuser und Bibliotheken eingehaut wurden. Die umlaufenden Galerien wurden in der Mitte jeder Seite mit Torbauten, *Gupuras* ausgestattet, die selbst wieder kleine Saalbauten bildeten. Dazu kamen noch die Priesterwohnungen, Pilgerasthäuser und *Sras* oder heilige Bassins.

Diese Tempelanlagen sind entweder in einer Ebene gebaut wie *Tā Prohm*, *Kedon* und *Prē Rup* oder steigen terrassenmäßig an wie *Phimēanakas* und *Baphuon* oder sie kombinieren beide Anordnungen wie *Angkor Vat* und *Bayon*. Die kleineren Tempel aber begnügen sich mit einer Reihung von drei bis fünf Cellatürmen oder *Prasats*, die im mittleren kulminieren und mit einer Mauer umfriedet sind.

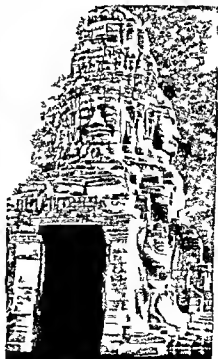




196 Tempel von Angkor Vat

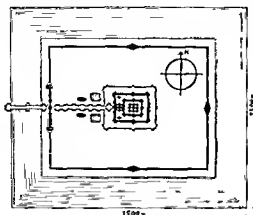


197 Prah Pithu Kambodscha Süd Tempel  
(N. H. Marsh)



198 Banteai Kdei Kambodscha Süd  
(N. H. Marsh)





190 Plan von Angkor Vät

buddhistischen Tempel Eine andere Gruppe liegt um den Tempel Beng Méaleä östlich von Angkor, Bantel Kedei Prah Kham und Phnom Chisor südlich vom heutigen Phnom Penh

Die großen Tempelanlagen wie Bayon, Angkor Vät und Beng Méaleä stehen mit ihrer kristallinischen Symmetrie, im krönenden zentralen Sanktuarium gipfelnden Anlagen einzig in der Welt da. Die äußere Galerie des Bayon mißt ca. 150 m im Quadrat jene von Angkor Vät 200 x 230 m. Angkor Vät war als außerhalb der Stadt liegender Tempel noch von einer äußeren Ringmauer von ca. 700 x 900 m, endlich von einem 190 m breiten Wassergraben von 1300 x 1500 m umschlossen (Plan Abb. 199). Die Herstellung dieses künstlichen Sees, der nur den Zweck hatte, den geheiligten Bezirk des Tempels gegen die profane Umgebung abzuschließen, soll allein an die hundert Jahre gebraucht haben. Die Baublöcke für diesen und alle anderen Tempel dieser Gruppe wurden im ca. 30 km entfernten Kulengebirge gebrochen und erst auf Walzen, dann auf dem Fluß herbeigeschafft. An der Westseite wird der Graben mit einem kreuzförmigen Straßendamm überbrückt, der architektonisch reich ausgestattet war. Die 18 m breite Toranlage durch die äußere Ringmauer in den Tempelbezirk besteht aus einem zentralen und zwei Seitentoren, zwei Galerien mit doppelten Säulenreihen und zwei diese Anlage flankierenden Flügeltoren. Die drei mittleren Tore waren mit Türmen gekrönt und nur über Stufen passierbar, daher mußten Wagen und Elefanten durch die Seitentore passieren. Je ein einfacheres Tor gab auch durch die drei anderen Seiten der Ringmauer Einlaß in den Tempelbezirk. Eine gemauerte, das umliegende Terrain um Menschenhöhe überragende Tempelstraße führte vom zentralen Haupttor zur äußeren Ringmauer des Tempels. Sie ist mit zwölf Treppen drei an jeder Seite versehen. Diese Straße war wie die Brücke mit Nāgabalustraden geschmückt. Sie führt zwischen zwei kleinen Tempeln und zwei Teichen über eine Treppe zu einem mit Pfeilern umstellten großen Vorhof, von dem aus man in die erste Galerie gelangt. Damit ist die erste Stufe des Terrasstempels von Angkor Vät erreicht. Die Ost- und Westseite der Galerie mißt je zweihundert, die beiden anderen Seiten etwa zweihundert fünfzig Meter. Eine doppelte Reihe von vierseitigen Pfeilern stützt das Dach und die Wölbung der Veranda nach außen hin. Die Galerie läuft auf einer reich profilierten Sockelmauer, die sie über den Horizont des umgebenden Parks emporhebt. Die innere Mauer dieser neunhundert Meter langen Galerie nun ist mit Flachreliefs geschmückt. Illustrationen der Mythen des Mahābhārata und Rāmāyana. Die Reliefs beginnen achtzig Zentimeter über dem Boden und sind etwa zwei Meter hoch. Die Reliefs der westlichen und nördlichen Galerie sowie die erste Hälfte der östlichen stellen Kämpfe dar. Die berühmte Butterung des Ozeans nimmt die zweite Hälfte der östlichen Galerie ein. Die südliche Galerie endlich zeigt zur Hälfte die Qualen der Hölle, zur anderen eine Defilierung von Fürsten und Krieger. Abb. 201 gibt eine Szene aus der Butterung des mythischen Allchmeers, die im Rāmāyana erzählt wird. Der als Quirl dienende Berg Mandara wird von Viṣṇu in Gestalt einer am Meeresgrunde ruhenden Riesenschildekröte getragen, damit er sich nicht ein zweites Mal in die unterirdische Dämonenstadt Pātālā hinab bohrt. In Menschengestalt aber hält Viṣṇu mit ausgestreckten Armen die Schlange Vasuki, die als Seil dient und von einem Heer von Dämonen hin und hergezerrt wird. Dieses Spiel dauert schon zweitausend Jahre. Aus dem erzeugten Schaum sind bereits die Apsaras, die bezaubernden himmlischen Tänzerinnen geboren worden und führen über dem Ozean ihre Tänze auf. Als köstlichstes Produkt aber dieser kosmischen Gärung entstand

während die Nāgas neben den Löwen etwa die Rolle der Flügeltiere im Assyrien und der Sphinxen in Ägypten spielen. So führten einst zu den Toren der Stadt Angkor Thom Chaussees mit Balustraden von Nāgas, deren Körper sich von den Knien sitzender, zehn köpfiger Riesen erhoben. Reste von dieser Nāgaallee wurden im Dschungel gefunden. Diese mit ihrem Oberkörper steil emporragenden Nāgakönige mit ihren fächerförmig ausgebreiteten sieben Hauptern bilden den eindrucksvollsten plastischen Schmuck der Bauten von Kambodscha.

Die prächtigsten Baudenkmäler Kambodschas gruppieren sich um die Residenz der Blütezeit Angkor Thom (9—13 Jh.), deren Ruinen den einstigen Königs palast und den Großen Bayon umfassen, während rund um die Tempelruinen Ta Prohm, Angkor Vät, Bakheng usw. mit den verfallenen heiligen Teichen liegen. Nach Hunderten aber zählen die in Wäldern dicht über das Land verstreuten kleineren brahmanischen und

der Unsterblichkeitstrank Amrita den sich nach vielen Kämpfen Vischnu sicherte. Die Szene ist meisterhaft gestaltet und gibt eine Vorstellung von der Reliefplastik der Khmertempel die durchaus in diesem Flachreliefstil gehalten ist und sich durch Meisterung der aufgetriebenen Massen, ihre Rhythmisierung und Kontrastierung mit riesenhaften Gotterfiguren auszeichnet. Diese Reliefmalerei von Kambodscha hat vieles mit der altägyptischen, übrigens der einzigen mit der sie verglichen werden kann gemeinsam, wie ja in der Gesamterscheinung der Khmerkunst mit ihren durch unterjochte Feinde erbauten Riestempel, altorientalische Geflogenheiten wieder aufleben. Zwischen der ersten und zweiten Galerie liegt ein quadratischer Galeriebau mit vier offenen Höfen mit Wasserbassins, der den Priestern als Wohnung gedient haben dürfte. Zwei kleine Tempel flankieren diesen Bau. Drei überwölbte Treppen führen von hier zur Galerie der zweiten Terrasse, die außerdem noch über ein Freitreppen erstiegen werden kann. Die Seiten der zweiten Galerie messen noch immer über hundert Meter. Die vier Ecken waren mit konischen Türmen gekrönt, die nur noch bis zur Hälfte erhalten sind. Die zweite Galerie entbehrt des Reliefschmuckes, zu dem es offenbar nicht mehr gekommen ist, birgt aber eine große Zahl von Porträtstatuen fürstlicher Persönlichkeiten in göttlicher Aufmachung so daß man sie für Götterstatuen nehmen konnte.

Mangels jeglicher Inschriften sind sie nicht mehr identifizierbar. Der Hof der zweiten Terrasse ist im Gegensatz zur ersten mit Sandsteinplatten gepflastert.

Zwei kleine Gebäude flankieren auch hier den Zugang zur dritten Terrasse, die auf einem dreizehn Meter hohen ebenfalls reich profilierten und geschmückten Sockelbau liegt. Zwölf Treppen leiten empor, aber nur die mittlere westliche Treppe in der Hauptachse ist für die Besteigung gebaut. Auch diese mit sehr hohen Stufen die anderen sind zu steil und hochstufig, gleichsam nur Zählstiegen, denn alle Zahlen der Glieder dieser Tempel sind hochbedeutungsvoll. Die Rampen der Stiegen waren mit Löwen geschmückt. Das dritte und letzte Stockwerk ist eine quadratische Terrasse, deren Galerie vier Türme und vier Tore hat, von denen wiederum je eine Galerie zum zentralen Sanktuarium, dem neunten Turm führt, der als der wichtigste auch der größte ist und dessen Höhe vom Erdboden genommen sechsundsechzig Meter beträgt. Das Sanktuarium ist ein nach den vier Kardinalpunkten durch Tore offener dunkler Raum ohne Schmuck, in dem einst das Gottesbild stand. Als Erbauer des allein Ansehen nach dem Vischnu geheiligten Tempels von Angkor Vät gilt der Pandit Divakara unter König Suryavarman II. (1122—1152) doch dauerte der nie ganz vollendete Ausbau bis zum Untergang der Dynastie fort.

Vom Bayon, der im Zentrum der Stadt Angkor Thom errichtet war, so daß seine Kuppel den Kreuzungspunkt der beiden Hauptstraßen krönte, und der als ältestes Bauwerk dieser Tempelgruppe gilt, sei nur erwähnt, daß auch seine Anlage dreigeschossig pyramidal also jener von Angkor Vät ähnlich war. Sein Plan ist jedoch wie ein Blick auf den Grundriß lehrt (cf. Fergusson Ph. Spiers H 1 E 1 Fig. 467), in der zweiten und dritten Etage viel komplizierter als jener von Angkor Vät und er ist mit seiner kristallinischen Architektur und der allseitigen Verzierung aller Zahlenwerte bei einundzwanzig und dreunddreißig eines der interessantesten Bauwerke der asiatischen Kosmologie. Auch seine Galerien waren mit Reliefs geschmückt, und zwar die erste mit Kampfszenen und Bildern aus dem Privatleben der Kambodschaner, die zweite mit indischen Mythen. Das Sanktuarium im Zentrum der dritten Etage kommunizierte durch acht Torgänge mit der Außenwelt und barg ein Lingam. Dazu passierten auch die Shivamasken, womit die Türme des Bayon geschmückt sind. Doch wurden hier auch viele andere Götter verehrt, wie man aus den zahlreichen Nischen schließen kann. Auch in seinen einzelnen Baugestalten



200 Kampf zwischen Göttern und Dämonen  
Relief der ersten Galerie im Tempel von Angkor Vät



201 Die Butterung des Milchmeeres  
Relief der ersten Galerie von Angkor Wat

birgt er wieder andere Kombinationen und Effekte als Angkor Wat. Das gleiche gilt von den anderen Tempeln insbesondere vom ebenfalls großen östlich von der Angkor Gruppe gelegenen Beng Mealea.

#### 4 Burma

Birma ist das Land des Buddhismus par excellence, des fanatischen und mit Aberglauben bis an den Rand gefüllten Buddhismus, der dort seit seiner Einführung die schon in der Mauryaperiode stattgefunden haben durfte, bis heute die allein herrschende Religion geblieben ist. Freilich huldigt die beschränkt gutmütige Bevölkerung nebenher einem eifrigen Geisterkult, der Nat Verehrung. Der Name „Birmanen“ wurde — ein pars pro toto — von einem der landsässigen Stämme auf das ganze Staatswesen übertragen. Die Kultur brachten zuerst Inder aus dem Gangesland in das obere Irrawaddytal, wo die Stadt Tagung entstand. Nach der Zerstörung dieses Reiches

durch von Norden hereinbrechende Schanvölker wurde von indischen Kolonisten ein zweites Reich gegründet mit der Residenz Pagan, die unweit von Tagung lag und als Alt Pagan vom späteren Pagan unterschieden wird. Auch diesem Reich machte ein Schan-Einfall ein Ende. Nachkommen der Dynastie gründeten darauf in (Alt)Prome am unteren Irrawaddy ein Reich. Von dort aus zogen Kolonisten stromaufwärts und gründeten um 500 n. Chr. (Neu)Pagan am mittleren Irrawaddy, das bald der Mittelpunkt des vereinigten Birma wurde, dem auch andere noch selbständige indische Kolonien wie Thaton, einverleibt wurden.

Pagan erlebte seine Blütezeit unter dem König Anoyantaso (VIII—VIII n. Chr.) dem Ashoka von Birma, wie man ihn nennen könnte. Er maßte sich die Oberhoheit über alle Buddhisten an, sammelte in der ganzen buddhistischen Welt Reliquien, wobei er besonders nach einem Zahn Gautama Buddhas fahndete, unterwarf nicht willfährige Fürsten der Nachbarschaft und baute eine Pagode nach der anderen. Dabei hatte er, wie Th. H. Thomann hervorhebt, das für die kunsthistorische Wertung der birmanischen Kunst sehr beachtenswerte Bestreben.

die Stüpen und Tempel im Stil des Ursprungslandes der Reliquie zu bauen, eine Neigung, die für seine Nachfolger zur Tradition wurde. Daraus würde sich die stilistische Mannigfaltigkeit der zahlreichen Bauten in Pagan erklären, eine in der Geschichte der religiösen Baukunst wohl nicht so einzigartige Erscheinung, wie Thomann (Pagan S. 14) meint, wohl aber eine höchst interessante Tatsache für die Kunstgeschichte, wenn sie einst so weit sein wird, aus den Ruinen der nachgeahmten Bauten von Pagan Rückschlüsse auf nicht mehr stehende Originalbauten der Ursprungsländer zu ziehen. Jedenfalls erklärt sich aus diesem Historismus der auffallende Zwiespalt vieler Paganbauten und ihrer plastischen Ausstattung, „das unbegreifliche Zusammenspiel einer strengen und jungen Bauform und einer bloß zierlichen, größtenteils schon abgelebten Plastik“, wie sie mir jüngst ein Besucher brieflich charakterisierte. Benoit verzeichnet auf seiner Karte Einflüsse aus Indien, Nepal, Tibet und Kambodscha. Phéné Spiers greift bis auf Babylonien zurück, was freilich kaum ernst zu nehmen ist. Mit dem Mongoleneinfall 1279 oder 1284 erreichte die produktive Bautätigkeit von Pagan wohl ihr Ende, abgesehen von späteren Restaurationen einiger bis heute verehrter Tempel. Bis dahin sollen an die zwietausend religiöse Bauten in Pagan errichtet worden sein.



202. Oberbauer Stupa in Pagan  
(Nach Th. H. Thomann)

Die Baudenkmäler von Birma verteilen sich auf Alt Prome (1—8 Jh.), (Neu-)Pagan (9 bis 13 Jh.), von den Ruinen des älteren Pagan ist noch ebenso wenig bekannt wie vom Tagung des 1 Jh.), Sagaing, Pegu, Rangun und Neu Prome (ab 16 Jh.).

Als Bautypen sind zu unterscheiden die Pagoden (birm. *Payá*), wie alle Stupen und Tempel von Europäern schlechthin genannt werden, ferner die *Kyaung* (Kloster), *Kala Kyaung* (Fremdenklöster), *Tazaung* (Schreine), *Zaats* (Rasthäuser) und *Thein* (Ordinationshallen). Davon interessieren uns kunstgeschichtlich in erster Linie die „Pagoden“, die nur ihrem Zweck, nicht der Gestalt nach in vier Klassen eingeteilt werden. 1 Die *Datu*-Pagoden für Reliquien von Buddha oder Heiligen, 2 die *Paribanga*-Pagoden für die acht Gebrauchsgegenstände eines Buddha oder Heiligen, 3 die *Dama* Pagoden für die heiligen Bücher und Schriften, 4 die *U-deskaredi*-Pagoden, kurz *Tschedi* zur Aufbewahrung goldener und silberner Buddha Bilder und von Modellen berühmter Pagoden. Die meisten Pagoden Birmas dienen diesem Zweck. Diese „Pagoden“ unterscheiden sich aber auch gestaltlich wesentlich voneinander einerseits in die raumlosen Stüpen mit mehreren Terrassen und glockenförmigem Oberbau, die rechtmäßig *Tschedis* genannt werden, wenn sie Buddha Bilder bewahren, und in die Tempel, Bauten von quadratischem Grundriß, mit massivem Kern, Cellanischen, gewölbten Korridoren und vier Vorhallen im



203 Myathaku Pagode in Pagan  
(Nach Th. H. Thomann)



204 Schwe-Zigon Pagode in Pagan  
(Nach Th. H. Thomann)

**Achsenkreuz** Kleinere Bauten dieser Art entbehren der Korridore. Die Wände sind mit Fresken und Reliefs geschmückt. Ihre Dächer sind terrassenmäßig pyramidal und mit nordindischen Shikharas gekrönt. Wie weit die Ruinen von Stupa Pagoden in Prome zurückreichen, ist m. W. vorläufig noch unbestimmt. Sie haben die spitzovale Gestalt von Zuckerhuten, sind ausnahmsweise auch zylindrisch. In der Nähe von Pagan wird die *Phu Paya*, ein ovoider Stupa ceylonesischer Art als einer der ältesten in das 7. Jh. datiert (Thomann, Abb. 53). In der Stadt Pagan haben die ältesten Dagobs ebenfalls ceylonesische Gestalt, eine Nachahmung, die angesichts des oben erwähnten Brauches, der wahrscheinlich weit zurückreicht und der Rolle Ceylons im frühen Buddhismus Birmas, naheliegt. Die eigentliche Evolution des monumentalen Stüpenbaues in Birma setzt aber erst mit König Anoyahitso (1010–1052) ein, der u. a. den ersten Bau des *Schwe-Zigon* durchführte und damit in Pagan jene Monumentalgestalt der Stupa Pagode schuf, die hier heimisch wurde und sich weiter entwickelte. Schon unter seinem Nachfolger wurde sie überbaut und erhielt ihre heutige Gestalt. Der Bau steigt in drei quadratischen Stufen terrassen, die durch mittlere Treppen mit Portalen verbunden sind, auf. Die nächsten Terrassen führen über das Achteck zum Rund und dienen der mächtigen kronenden Glocke als Basis. In die Terrassenbrüstungen sind grün glasierte Relieffiesen eingemauert. Die Ecken der dritten Terrasse sind mit glockenförmigen Stüpas gekrönt. Die zweihundert Jahre jüngere *Mingalatscheli* Pagode hat die gleiche Gestalt wie die *Schwe-Zigon*. Sie ist 1274 datiert und die Inschrift besagt, daß der Stifter, König Narathihapade, mit Gold und Silberstatuetten des königlichen Hofes

eine 40 cm hohe Statue des Gautama Buddha aus massivem Silber einmauern ließ. Fünf Jahre später, 1279, machte der Mongoleneinfall dem Reich ein Ende. Die weitere Entwicklung dieses Riesenpagodentypus erfolgte erst viel später im neuen Prome, Pegu und Rangun. Da entstanden durch Verschleifung des viereckigen stufenförmigen Unterbaues mit dem gekrümmten Oberbau Pagoden wie der *Schwe Maudau* in Pegu, der schon mit achteckiger Basis beginnt und die im Kreise aufsteigenden Stufen dem Ganzen so unterordnet, daß sie nur mehr wie Profile wirken und der Bau die Gestalt einer vom Boden



205 Schwe Dagon Pagode in Rangun  
(Nach Th. H. Thomann)

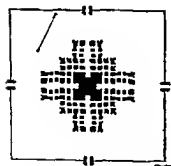
aufsteigenden Riesenglocke erhielt, die mit einem reich profilierten Hti gekrönt ist. Aus dem früheren Glockenstupa auf pyramidalem Unterbau ist ein „reich gedrechselter Rotationskörper entstanden, dessen Grundform sich als ein Kegel mit konkaver Erzeugenden definieren ließe“ (Hoenig). Bauten dieser Art gibt es in großer Zahl und in allen Größen, von kleinen Votivstupen angefangen bis zu Höhen von gotischen Kathedralen. Die äußere Ausstattung nimmt an Pracht mit der ihnen von Priesterschaft und Volk zugeschriebenen Heiligkeit zu. Die Schwe Maudau Pagode ist verguldet, ebenso die *Schwe Dagon Pagode* in Rangun, das größte buddhistische Heiligtum Hinterindiens (Abb. 205). Diese Pagoden haben meist einen sehr alten Kern, der immer wieder überbaut wurde, so daß ihre heutige Gestalt nicht über das 18. Jh. zurückreicht.

Auch der birmanische Tempel hat alle Größen von der reichgeschmückten Kapelle bis zu kathedralenartigen Kolossalbauten. Die Gruppe der *Mynt tha ku* Pagoden in Pagan z. B. sind quadratisch kreuzförmige Cellabauten aus Ziegeln mit Gehrungen und Dagobkuppeln (Abb. 203). Die Fassaden sind mit Pilastern geschmückt, die mit Zwergdagobs gekrönt waren. Die Giebelung der Portale wurde mit Schlangen und Drachenleibern hergestellt wie in Angkor und Ayuthia. Die Zellen sind mit Fresken ausgestattet. Von den mit „Buddhamuster“ tapetenartig bemalten Wänden sind Felder mit mythischen Darstellungen ausgespart. Malerischen Schmuck in indischer Technik zeigen übrigens die meisten Tempel von Pagan, ihre Beliebtheit läßt auf ihre einstige Häufigkeit im Mutterlande schließen. Von diesen kleinen, oft phantastisch reichgezierten Kapellen bis zu den großen Tempeln gibt es zahlreiche Zwischenstufen, die jedoch den gleichen Typus zeigen. Der schönste der großen Pagan Tempel ist der heute noch vielbesuchte Ananda, der 1058—1067 unter König Kyan Yi tha errichtet wurde (Abb. 206—9).

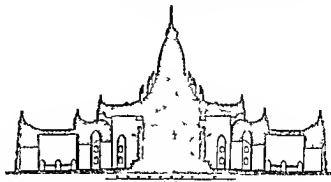


206 Ananda Tempel in Pagan  
(Nach Th. H. Thomann)

Aus Ziegeln erbaut, hat er quadratischen Grundriß mit vier Vorhallen im Achsenkreuz. Der Kern ist massiv und hat vier Cellennischen, um ihn laufen gewölbte Gänge, die nach außen mit zweigeschossigen Fensterfassaden von 12 m Höhe abgeschlossen sind. Die vier vorspringenden Vorhallen sind etwas niedriger. Über dem Mittelbau erheben sich sechs verjüngende Terrassen, deren letzte mit einem Shikhara gekrönt ist, der in eine vergoldete Hitzspitze übergeht. Die Ecken der Terrassen sind mit sitzenden Buddhas und Löwen ausgestattet. Auch die Giebel der Vorhallen sind dicht mit Löwen besetzt, die als Tempelwächter fungieren. Dazu kommen ausser den Eingänge und am Shikhara Nischen mit sitzenden Buddhas und die reiche Ornamentik der Portale, Giebel und Fensterrahmen. In den vier durch Tikhholzportale verschlossenen Cellennischen steht je eine gegen 10 m hohe Kolossalstatue der vier in dieser Weltperiode erschienenen Buddhas: Krakutschichanda, Kanakamuni, Kaschjapa und Gautama mit seinen beiden Jüngern. Davon ist Kaschjapa aus Bronze, die übrigen aus verschiedenen Hölzern hergestellt. Eine von oben kommende unsichtbare Lichtquelle hebt Kopf und Schultern dieser im Halbdunkel



207 Grundriß des Ananda Tempels  
in Pagan (Nach Th. H. Thomann)



208 Ananda Tempel in Pagan Schnitt

stehenden Riesenbuddhas in volles Tageslicht so daß sie in strahlen dem Glanze leuchten (Abb. 209). Die Korridore sind mit zahlreichen Reliefs aus Stein und Holz geschmückt die Gottheiten Dämonen Höllenbilder Krieger Tänzer mythische Vogel und Tiergestalten darstellen und Indischen Künstlern zugeschrieben werden. In der inneren Galerie illustrieren achtzig Hochreliefs das Leben Buddhas nach dem Pāli Avdurendana Text (cf. Seidenstücker Die Buddha legende in den Skulpturen des Ananda Tempels zu Pagan I. Jahrb. Hamburg Wiss. Anst. XXXII 1916 9. Beiheft). Recht diese (bei Thomann Pagan 2. T. abgebildete) späte Plastik auch nicht entlernt an die Reliefplastik des Borobudur heran so sind sie doch durch rhythmisch feierliche Komposition und erlebte religiöse Inbrunst ausgezeichnet. Bemerkenswert sind auch die zahlreichen glasierten Tonreliefs mit Schätakadarstellungen, mit denen das Äußere des Tempels geschmückt ist. Diese im Indischen Kunstkreis seltene Ausstattung der Fassaden mit Fliesenkeramik war in Pagan typisch und wurde zum Schmuck der Terrassensilosseiten meistens verwendet. Aber auch der ganze Tempelbau des Ananda ist eigenartig und unindisch aber nicht etwa einzigartig sondern wie die ähnliche Da-ma-yan-py Pagode und mehrere andere Tempel beweisen, typisch für diese Gruppe.

Die Klöster (Kyaung) zeigen mehrere Gestalten da hier verschiedene Einflüsse maßgebend wurden. Der älteste Haupttypus hat immer wieder ein gemauertes Cellahaus an das jetzt verschwundene Holzhäuser angebaut waren in denen die Mönche wohnten. Das Cellahaus von kubischer Gestalt birgt eine Cella in zwei Stockwerken, die von einer gewölbten Galerie umgeben ist. Der Prior wohnt wahrscheinlich im Cellahaus während in den anstoßenden Holzhäusern außer den Mönchswohnungen auch der Versammlungssaal und andere gemeinsame Räume lagen. Das Cellahaus mit seinem doppelten Mauerviereck erinnert an die ebenso gebauten Zikkatempel in Chotseho im Tarimbecken, die ebenfalls von Mönchen umwohnt waren. Aber auch der uns von Indien her vertraute Vihārātyp mit offenem Hof (vgl. Abb. 46) kommt in Birma vor (vgl. Beyl. I c. Fig. 279). Die neueren Klöster sind ganz aus Holz gebaut und stehen auf Tikholzpfehlern. Den rechtwinkligen Kyaung umgibt eine Veranda, zu welcher an den vier Seiten zugelegemauerte mit Stuckornamenten gezielte Treppen führen. Der Bau ist in mehrere Räume eingeteilt deren einer die Buddhastatue birgt. Über diese ragt ein 3–5–7stöckiger Turm mit Metall-Hel. Das ganze klingt an die chinesischen Tempelklöster an. Die Gebäude sind überreich mit Schnitzereien geschmückt.

Die Theins oder Ordinationshäuser sind wie die Tschaityas oder Kirchen oblonge Gebäude mit drei Schiffen. Die Schiffe sind durch Rundbogenarkadenwände geteilt. Das Hauptschiff ist höher als die Seitenschiffe. Nur die Fenster fehlen. Sehr eigenartig ist ferner die heilige Bibliothek der Pitakal Taik in Pagan, den der bau lustige Anoyahtha auführte um die in Thaton erbeuteten buddhistischen Schriften aufzubewahren. Ein quadratisches Haus mit von gewölbten Korridoren um das zentrale Zimmer oben die Cella. Entsprechend der Innen teilung steigt das Dach in fünf Geschossen pyramidal in die Höhe. Auch dieser Bau war eine Kopie der alten Bibliothek in Thaton.

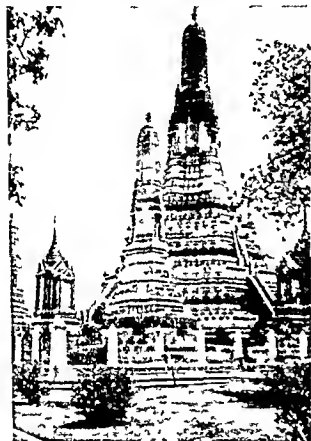
## 5 Siam und Laos

Die Ahnen der heutigen herrschenden Bevölkerung von Siam sind Thai (freie) Stämme, die, von den Chinesen bedrängt, vom Norden her in die Flußtäler des Mekong und Menam einzogen. Als ältestes Königreich entstand Sukothai mit der Hauptstadt Savankolok im 2. Jh.



209 Riesenbuddha im Ananda Tempel in Pagan. (Nach Th. H. Thomann)





210 Großer Pra Prang im Vät Arun Bangkok  
(nach K. Döhring)

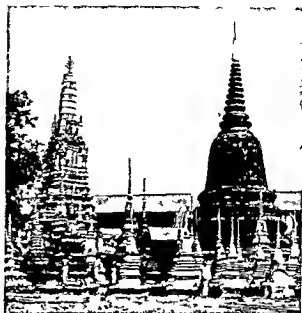
Chr., dem sich andere Fürstentümer als Vasallenstaaten angliederten. Diesen Eroberern des nördlichen Siam den Laoten, folgten nach 1300 andere Thastämme und gründeten im Süden das Reich von Ayuthia, das sich bald über das heutige Siam und das nördliche Kambodscha ausbreitete. Nachdem auch das Reich von Ayuthia nach vierhundertjähriger Blütezeit im Krieg gegen Birma zerfallen war, wurde Bangkok die Hauptstadt, wo seit 1782 die neue Dynastie herrscht.

Wie Birma ist auch Siam seit historischer Zeit ein fast ausschließlich buddhistisches Land, in dem großer Glaubenseifer herrscht. Der älteste Sakralbautypus scheint der aus Kambodscha übernommene *Prang* gewesen zu sein, der sich zum beliebten *Pra Prang* entwickelte, dem heute verbreitetsten religiösen Zierbau Siams (Abb. 210). Ihm gesellte sich der aus den westlichen Indischen Provinzen übernommene *Stüpa*, aus dem der mehr heilig gebliebene *Pra Tschedi* (*Chedi*) wurde (Abb. 211 rechts). Der markante Unterschied zwischen Tschedi und Prang ist die Krönung. Die Tschedis sind stets mit einem glockenförmigen Stüpa, die Prangs stets mit einem Shikhara gekrönt.

Der siamesische Tempel oder Vät setzt sich zusammen aus einem Haupttempel (*böt*) und einem Nebentempel (*vihan*), denen sich meist ein *Pra* (d. h. „erhabener“) Tschedi gesellt. Dazu kommen Pilgerhallen und außerhalb der Mauern die Siedlung der Mönche. *Böt* und *Vihan* sind oblonge ein- oder mehrschiffige Hallenbauten, meist mit umlaufender Säulengalerie und mit mehrteiligem Satteldach eingedeckt (Abb. 212). Am Westende der Tempelhallen ist stets eine Buddhafigur aufgestellt. Zur Ausstattung der Tempel gehören ferner die acht umgebenden Grenzsteine *Bai Sema*, Tabernakelpfeiler mit geisterbeschwörenden Steintafeln (Abb. 214). Die Gehäuse der *Bai Sema* erscheinen in verschiedenen meist sehr zierlichen Gestalten. Zu reicheren Tempelanlagen gehören auch die *Pra Ra Bieng*, Wandelhallen, die an einer Seite mit einer Wand abgeschlossen sind und ähnlich den Galerien in Kambodscha den Tempel häufig an allen vier Seiten um und ihn so von der Außenwelt abschließen. In diesen Wandelhallen sind meist lange Reihen völlig gleicher sitzender Buddhas aufgestellt (Abb. 215). Zum Schmuck der siamesischen Tempelplätze und

Friedhöfe gehören neben den architektonisch gefaßten Baumen, diesen altindischen Verehrungsobjekten der Buddhisten, auch die *Kot Tschedis* monumentalisierte Aschenurnen die mit ihren Gehrungen, ihren Pyramidendächern mit den Flammenakroten und mit ihren hohen Spitzen feierlich wirken

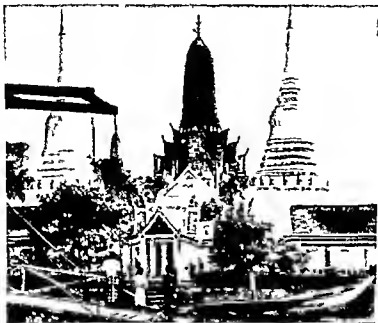
Die weithin sichtbaren Wahrzeichen der siamesischen Tempel aber, ja der Städte überhaupt, sind die oben erwähnten Pra Prangs und Pra Tschedis, die ein unserem gotischen vergleichbarer Drang in die Höhe trieb, so daß sie wie unsere Kirchtürme wirken. Der Pra Tschedi dient bis heute als Aufbewahrungsort für Reliquien und Andenken an Buddha, von heiligen Schriften und als Grabmal für Könige und Priester, schließlich für jeden guten Buddhisten, der Geld hat. So entstanden Friedhöfe mit zahlreichen Pra Tschedis. Ihre



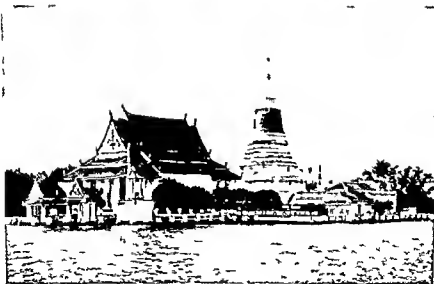
211 Friedhof im Vät Thuk Bangkok  
(nach K. Döring)

Ihre dekorative Wirkung wird durch farbige Fliesenverkleidung, Porzellan und Goldmosaik erhöht. Der Pra Prang diente ursprünglich auch in Siam, wo es brahmanische Einschläge gab, als Tempelcella, wurde dann als buddhistischer Reliquienbehälter verwendet, bis aus der Cella ein Massiv mit Nischen wurde, in die vier Buddhastatuen eingestellt wurden. Die Stiegen, die ursprünglich bis zur Cella führten, reichen an neueren Bauten, wie Abb. 210 zeigt, nur mehr bis zur halben Höhe, da der Bau seine praktische Bedeutung verloren hat und nur als religiöser Denkmalsbau und Grabbau dient. Durch die engen Gehrungen, die dem Bau Tempo, Grazie und lebhaftige Lichteffekte verleihen, und durch die farbige Ausstattung wirken die Pra Prangs besonders prächtig und lösen einen überrisch erscheinenden Zauber aus. Sie gehören wohl zu den vollendetsten, weil völlig reif gewordenen Schöpfungen der hinterindischen Baukunst.

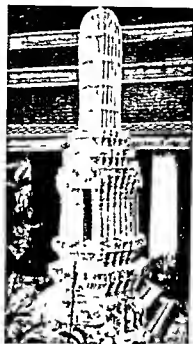
Die siamesische Plastik blickt auf eine lange Geschichte zurück. Die ältesten Funde aus den ersten Jahrhunderten u. A. kommen in Prapatom im oberen Menamtal zu Tage: Tschakras (Räder) und Reliefbruchstücke aus Stein aus der Gupta-Periode; überlebensgroße vergoldete Buddhas aus Stein und zahlreiche Stucktorsoe, Köpfe und Tonreliefs. In Alt Sukochoi gewann die Bronzeplastik an Bedeutung, die dann in den Reichen Sukochoi Savankolok (750—1700), Pitsanulok Lopburi (1000—1350) und Ayuthia (1350—1700) ihren Ablauf nimmt. Sie umfaßt wenige Buddhatypen, die immer wiederholt werden: wie der sitzende Buddha mit dem erdbeschworenden Mudra und der in Siam und Birma so beliebte stehende Buddha mit einer oder beiden erhobenen Handflächen, die verschiedene symbolische Bedeutung haben (Abb. 209). Wenn auch zumeist von durchschnittlichem Kunstwert, wirken diese Andachtsbilder durch ihre Abgeklärtheit und Ruhe oft stärker als indische oder ostasiatische Statuen.



212 Wat Phival at in Bangkok



213 Pra Tchedi Klang Nam im Menamstrom  
(Nach K. Döhling)



214 Phra Prang als Bai Sema Tabernakel im Vat Sampheng, Bangkok  
(nach K. Döring)



215 Inneres der Phra Ra bleng des Vat Suthat  
Bangkok (nach K. Döring)

## Literaturverzeichnis

Allgemeine Literatur Hdb v Fergusson Burgess Phéné Spiers History of Indian and Eastern Architecture zlt H I E A V A Smith F Benoit L'architecture L'Orient medieval et moderne (Manuels d'hist de l'art, H Laurens Paris 1 12) Général L. de Beylié L'architecture Hindoue en Extrême-Orient (Paris Leroux 1907) O Höver Indische Kunst (Jedermanns Bücherei, F Hirt Breslau 1923)

Ceylon Arch Surv Reports pass, Tennent Ceylon 2 Bde Bell, Anurādhapura and the North Centre Prov 7th Progr Rep (XII 1896) Burl Mag 1920 Guide to Colombo Museum

Java Karl With Java (Folkwang Verlag 1920) daselbst S 161 f ausführliches Lit-Verz, A Hoenig Das Formproblem des Borobudur (M Nijhoff Haag 1924)

Kambodscha und Tschampa Lunet de Lajonquière, Inventaire descriptif des Monuments du Cambodge (Paris E. Leroux 1902 3 Bde u Atlas), daselbst Verz der Spezialliteratur f die einzelnen Denkmäler, L. Fournereau et J Porcher Les ruines d'Angkor (E. Leroux 1890), G Grohier Arts et Archéologie Khmers Fasc I (A. Challamel 1921) ders, Recherches sur les Cambodgiens (Paris Challamel 1921) J Commaillie Angkor, O Z II H Parmentier Inventaire descriptif des Monuments Chams de l'Annam, 2 Bde u Tafelband (Paris Leroux 1909) J Leuba Les Chams et leur art (Brüssel v Oest 1923), H Parmentier, Les sculptures Chames au Musée Tourane Ars Asiatica IV (v Oest 1922)

Birma Général de Beylié Promé et Samarra Voyage Archéol en Birmanie et en Mésopotamie (Paris, Leroux 1907) Th H Thomann, Pagan Ein Jahrtausend buddhistischer Tempelkunst (W Seifert, Heilbronn 1923)

Siam K. Döring Buddhistische Tempelanlagen in Siam, 3 Bde (Berlin 1920) mit Litt-Verz I S 286 f ders Siam 2 Bde Folkwang Verlag 1923 G Müller München) E A Voretzsch, Ueber altbuddhistische Plastik in Siam O Z V/VI, A Salmony Sculpture in Siam (London 1925)

## Schlußbetrachtung

Der beschränkte Umfang des Buches verbietet eine allseitige systematische Bearbeitung des gegebenen Stoffes der in erster Linie wenn auch z. T. auf das knappste vorgeführt werden mußte. Auf Symbolik und Ikonographie konnten nur gelegentlich Streiflichter geworfen werden. Ihre systematische Bearbeitung ginge ja auch über den Rahmen dieses Handbuchs hinaus. Über die Form der Baukunst wurde das Wichtigste gesagt (106ff.). Dagegen erfordern Gestalten und Form der Plastik und Malerei noch eine kurze Betrachtung.

Der europäische Beschauer der indischen Plastik darf nie vergessen, daß sein nach äußeren Gesichtspunkten mehr oder weniger geschulter Beschauerstandpunkt dem indischen Kunstwerk nie gerecht werden kann. In ihrer tieferen Bedeutung ist die indische Gotterdarstellung nur dem Eingeweihten verständlich und die Initiationschlüssel sind durch die offizielle Wissenschaft nicht beziehbar. Der an die tatsächliche Erscheinung des Menschen dieses Planeten gebundene Anthropomorphismus der europäischen Kunst ist uns so in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir über ein gewisses Befremden angesichts des transzendentalen Anthropomorphismus der Inder schwer hinwegkommen. Wie die Religion so ist auch die indische Plastik ein Mysterenkult, Darstellung höherer Kräfte, nicht persönlich gedachter Gottheiten und Darstellung der Gottesvereinigung. Viele Europäer fühlen sich zwar heute zu dieser, mysteriösen Kunst rein gefühlsmäßig gleich-

sam atavistisch hingezogen, können sie aber — ebenso wenig wie die altchristliche — in ihrer tieferen Bedeutung verstehen, denn sie haben die Schlüssel zu den Toren, die zur Gottheit führen, längst verloren. Die griechische Plastik war nach auswärts gekehrt, der griechische Mystizismus wurde — so groß seine Rolle im religiösen Leben der Griechen war — nicht dargestellt. Die indische Plastik ist dagegen eine einwärts gekehrte Ausdruck innerer geistiger Vorgänge. Symbol oft auch dann, wenn sie uns sehr sinnlich erscheint. Erst mit der indischen Plastik geht uns eine Ahnung von asiatischer Gotteseinstellung auf, wenn wir umstände sind, uns selbst auf sie einzustellen. Daß diese übrigens in ihren letzten und höchsten Äußerungen mit der europäischen eins ist, beweist der Ausdruck gottwärts gerichteter Liebe in der Bronze des Sundära Murti Swāmi (Abb. 158), der in höchsten europäischen Kunstwerken wie im Christus der Transfiguration Raffaels und in der Maria der Himmelfahrt Tizians auch erreicht ist.

Diese Esoterik der gestaltenden Idee hinderte die Inder jedoch nicht an der Erreichung einer Plastizität, die unser formales Empfinden



216 Inneres der Vorhalle des Sās Bahu Tempels  
in Gwalior (Phot. D. rz.)

direkt anspricht und daher auch bei uns leichter Verständnis findet als die Gestalten an sich. Hier setzt die andere Seite der indischen Schöpferkraft ein, die dem Leben naher steht und der abstrakten gestaltenden Idee nun ihr eigenes Leben gibt. Während die Griechen Renaissance und Barockkünstler ihren Gestalten nur durch die Darstellung der Muskulatur Leben verleihen konnten, suchten die Inder das Leben des Kunstwerkes aus der Vorstellung der Lebensquelle des Blutkreislaufes heraus zu gestalten. Die indische Kunst läßt Muskel und Knochen verschwinden zu gunsten einer ununterbrochenen Rundung und Glätte aller Glieder, durch die das Leben hemmungslos fluten kann (vgl. St. Kramersch, *The expression of Indian art*, *Journal of the University of Calcutta* Vol. IX). Dem Muskelmanierismus der europäischen Kunst steht hier oft ein Manierismus hienachst kriechender, entspannter Glieder gegenüber. Im Gegensatz zur wissenschaftlich konstruierten „Anatomie“ bildet die erfüllte Lebenskraft die Grundlage indischer Körperbildung. So fand der Inder seinen Weg über die naturalistische Individualform des menschlichen Körpers hinaus zu einer abstrakteren, aber essentielleren. Die europäischen Gestalten täuschen dem Beschauer durch die Dynamik ihrer meist vergewaltigten Glieder und durch das Pathos ihrer Gesten ein inneres Leben vor, während in den indischen das Leben im ewig gleichen Kreislauf durch den Körper zu fließen scheint, entsprechend dem in sich und Gott ruhenden, serenem Geisteszustand ihrer Menschen. Die indische Plastik besitzt, was der europäischen völlig fehlt, Plastizität der Form. Diese Plastizität ist nichts anderes als ein konsequentes Ergebnis der künstlerischen Einstellung. Im Gegensatz zum europäischen Künstler, der das Kunstwerk auf spekulativem Weg mit dem Verstande konzipiert, erschaut es der Inder in der Konzentration. In dieser erreicht er einen Transzustand, in dem er sein eigenes Körpergefühl verliert und sich mit dem Gegenstand seiner Konzeption identifiziert oder ihn visionär erschaut. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß es dafür bestimmte yogistische Methoden gibt. Daher runden und wölben, dehnen und spannen sich die Formen gleichsam von innen heraus. Aus dieser Einfühlung in das darzustellende Objekt bis zur Identifizierung mit ihm bei Aufhebung des Ichbewußtseins erklärt sich die unmittelbar überzeugende Lebendigkeit der vom indischen Bildhauer und Maler dargestellten Menschen und Tiere. Man vergleiche etwa den Panathenäen-Fries mit den Friesen des Borobudur, um die Polarität der klassisch-europäischen und der indischen Konzeption zu erfassen. Die Trimurti in Elephanta schwoll wie eine Vision aus dem Fels heraus (Abb. 151). Trotz ihrer menschlichen Formen ist sie ein übermenschliches Bildwerk, das der Gottheit gleich ins Riesenhafte weiter zu wachsen scheint, um schließlich kosmische Dimensionen anzunehmen, wie Vischnu in Ardschunas Vision in der Bhagavatgita (11. Gesang).



217 Devata Tschulakoka vom Zaun des Stupa in Bharhut (nach Cunningham)



218 Fries vom Kopfbalken des Zaunes von Bharhut. (nach Cunningham)

Diese Plastizität erstreckt sich auch auf die Malerei, deren Kompositionen nach den gleichen Grundsätzen konzipiert werden wie jene der Plastik (vgl. Mohendra Nath Dutt: Dissertation on Painting, Calcutta 1922). Die Gestalten der Adschantafresken sind durchaus plastisch gerundet. Felsen und Mauern kubisch verraumlicht, die Pflanzen allseitig gekrümmt (Abb. 165—169). In der Plastizität ist also die Form des indischen Naturalismus begründet, der im Gegensatz zum europäischen Schöpfersech ist, weil er die Frucht eines inneren Erlebens der Natur ist. Durch sie erreicht der Inder die bewundernswerte, von der europäischen Kunst nie erreichte, saft und kraftvolle Lebensfülle seiner Tiere und Pflanzen (Abb. 159 ff.). Daraus erklärt sich aber auch das Fehlen der Landschaft in der bodenständig indischen Kunst. Denn nicht der Anblick der Natur bewegt die indische Schöpferkraft, sondern das Wirken der Naturkräfte selbst. Die indische Kunst bringt daher die der Natur innewohnende Kraft zum Ausdruck, nicht die Ähnlichkeit der Formen. Und auf diese Weise drückt jede einzelne Kunstform den Geist der ganzen Natur aus. Schöpferkraft und Natur haben in der indischen Kunst einen eigenartigen Bund geschlossen. Die Kunst setzte die Natur fort und sublimierte sie durch ihre Schöpferkraft. Dieser Prozeß ist notwendigerweise von einer Weiterentwicklung der Naturgestalten begleitet (kramersisch I c). Eines der für das Antlitz der indischen Kunst einschneidendsten Resultate dieses Prozesses war die Vielgliedrigkeit. Eben weil die Menschen im Leben nicht mehr als zwei Arme haben, bekamen die Götter deren mehrere, denn die Natur erschafft keine Götter, die Kunst aber soll über die Natur hinaus gehen. Wurden zu diesem Zweck schon in der ägyptischen und



219 Fries vom Kopfbalken des Zaunes von Bharhut. (nach Cunningham)



220 Kurunga Miga Dschâtaka aus Bharhut  
(Nach Cunningham)



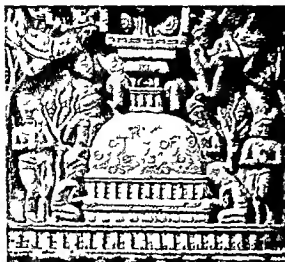
221 Reliefmedaillon mit Affenscene aus Bharhut  
(Nach Cunningham)

assyrischen Kunst Mensch und Tier zu gottlichen Gestalten kombiniert so schufen die Inder die Vielgliedrigkeit. Der ägypto-assyrische Gott ist eine mythische Mischung der indische eine neue Kreation. Man sollte glauben daß der an Flügeln, wie Engel, langst gewohnte europäische Beschauer auch über die Vielgliedrigkeit als über etwas kunstförmig Selbstverständliches leicht hinauskommt, dem ist jedoch nicht so. Mit der Erhöhung der mechanischen Kapazität der Gottheit über den Menschen durch Flügel die ihr die Beherrschung des Luft raumes zusichern, fand sich der europäische Beschauer als mit etwas im Tierreich schon Vor gebildeten verstandesmäßig Begreiflichen viel leichter ab als mit der Darstellung der mannig fachen spirituellen Energien der Gottheit durch die Vielgliedrigkeit.

Die Entwicklung oder besser den Ablauf der indischen Kunst heute schon auch nur an nähernd zu schildern, wie er in Wirklichkeit stattgefunden hat, ist mangels entsprechender Vorarbeiten noch nicht möglich. Welche Lücken noch auszufüllen sind, erhellt z. T. auch aus dem Texte dieses Buches, wo auf offene Probleme mehrfach hingewiesen wurde. Hier können nur einige Gesichtspunkte aufgezeigt werden.

Zur Erleichterung des Überblicks über jeden geschichtlichen Ablauf bedienen sich die Historiker der Periodisierung. Für die indische Kunst läßt sich vom religionsgeschichtlichen Standpunkt aus folgende Dreiteilung der Abfolge aufstellen. 1. die Kunst der vedischen Zeit, 2. die buddhistische Kunst, 3. die neubrahmanische Kunst. Von der vedischen Kunst sind keine unmittelbaren Denkmäler erhalten, da ihr Material vorwiegend Holz war. Trotzdem läßt sie sich auf Grund literarischer Überlieferungen und vor allem auf Grund ihres petrifizierten Weiterlebens an den Felsfassaden der Tschartiyas, sowie aus der Ausstattung der ältesten Stüpen rekonstruieren und zu einer recht klaren Vorstellung bringen (vgl. S. 88ff.). Aus den Folgen von Zäunen, Gittern, Gesimsen, Sonnenfenstern und Zinnen, mit welchen die Tschaltiyafassaden ornamental geschmückt sind (Abb. 22), spricht die patriarchalische Kunst der alten Inder mit ihrer tieferen Symbolik zu uns. Materialmäßig ganz im Holz, im Urmaterial der bauenden Menschheit wurzelnd,





222 Umwallung und Anbetung eines Stupa aus Bharhut  
(nach Cunningham)

also aus organischen Elementen von triebhafter Eigengestalt erbaut, war diese Kunst selbst ein durchaus organisch primäres Gewächs, von der Urwuchsigkeit der Naturprodukte und so wie diese den kosmischen Gesetzen im höheren Sinn wieder symbolhaft freiwillig untertan. Eine Kunst voll von kosmischer Seelenhaftigkeit, also von dem was wir „Inhalt“ zu nennen pflegen, Erguß nicht einer Einzelseele, sondern eines ehrfurchtig seiner umgebenden Natur verhafteten, diese vergottlichenden Volkes. Denn wo könnte man mehr „Inhalt“ suchen als hier, wo jeder Zaun die göttliche Dreiheit, jedes Sonnenfenster den Sonnengott, die Zinnen das göttliche Feuer verkünden, ob sie nun vedisch-brahmanisch oder buddhistisch ausgelegt werden? Das ist jener vom Einzelkünstler unabhängige, vom Handwerker nur vermittelte,

aber von einem Volk getragene höhere „Inhalt“, den Spengler als „Weltseele“ bezeichnet hat. Es ist uns keine zweite Frühkunst erhalten, die so wie diese indo-vedische das vom Priestertum bewahrte und in sanktionierten Vorschriften niedergelegte Bautural noch unmittelbar durchleuchten läßt, denn hier ist es durch die auch im Stein noch lebendigen Holzformen sinnlich unmittelbar wahrnehmbar geblieben, während es in Ägypten und Babylonien erst in einer weit späteren Phase in die stark oder völlig abstrakten Stein- und Ziegelbauten geheimnisvoll eingebunden erscheint. Darin liegt die historische Bedeutung der vedischen Kunst, ihre Stellung nicht nur in der indischen, sondern in der weltgeschichtlichen Entwicklung soweit sie sich in der Kunst verewigt hat, beschlossen.

Der Buddhismus brachte zunächst nichts von eigenen Gestalten in die vedische Kunst. Sein prominentester Bautyp, der Stupa, war ein altindischer Symbolbau und seine Erhaltung bis in unsere Tage durch seine Monumentalisierung ist nicht nur vom Kunst- sondern vom menschheitsgeschichtlichen Standpunkte eine der wichtigsten Taten Ashokas. Im Stupa ist uns eines der ertümlichsten und tiefsten kosmischen Symbole erhalten, die die Menschheit in ihren Urzeiten aus ihrer heiligen Scheu vor den Wundern der gebarenden Welt gestaltet hat und dieses Symbol wäre uns ohne den Buddhismus wohl unwiederbringlich verloren gegangen. Denn von den volkstümlichen Kultstätten und Symbolbauten der vedischen Periode wissen wir nichts, da die literarischen Strata dieser Kultur relativ jung sind und davon nicht reden. Aus den sublimen Weisheitsprüfungen des Rigveda, wie etwa aus dem „Fragehymnus“, dürfen wir doch wohl keinen Rückschluß auf die indische Volksreligion im letzten Jahrtausend vor u. Ae. machen. Erhalten ist uns nur höchste Brahmanenweisheit, alles andere ist verloren oder wäre es, wenn uns nicht die Höhlenbauten und Stüpen der Frühzeit verriet, daß sie von einer älteren Religionsstufe übernommen wurden, die in der buddhistischen Kunst weiterlebte. Der Stupa muß wohl als Symbol des stofflichen Urmutters und Urgrundes aller Dinge, als das monumentalisierte Weltenei angesehen werden, in dem ja auch Brahma wohnte, bevor er die Welt schuf, und in den daher in



223 Der mittlere Architrav des Sāntora in Sāntschī

mahāyanistischer Zeit auch der Adhi Buddha als Statue eingemauert wurde. Da der Stüpenverehrung ein uralter, chthonischer Kult zugrunde lag, formte man auch in buddhistischer Zeit noch Hohlenstüpen, wie in Guntupalle u. a. O. (Abb 35). Nur von diesem Gesichtspunkte aus sind diese unterirdischen Kultbauten erklärlich, werden aber in diesem Lichte gesehen allerdings die merkwürdigsten, erstaunlichsten Kultsymbolbauten, die uns auf Erden erhalten sind. Neben dieser ihrer urtümlichen Symbolhaftigkeit verliert die buddhistische Umdeutung an Gewicht. Kunsthistorisch wurde diese Tradition erst dann von Bedeutung, als sie zu so bewundernswerten technischen und formalen Evolutionen führte, wie sie die unterirdischen Riesentempel, die Tschaityahallen repräsentieren, deren mysteriöses Dunkel erst in dieser Beleuchtung als Kultstätten einer längst verschollenen stofflich tellurischen Religionsstufe aufgeheilt und logisch faßbar wird. Die an Straßenkreuzungen errichteten und verehrten Stüpen, deren kultische Pflege Gautama Buddha selbst seinen Jüngern empfahl (vgl. S. 14) erklären sich, weil Kreuzungspunkte in allen alten, atlantischen Kulturen die Begegnung der beiden Geschlechter symbolisierten und z. B. in Griechenland der Hekate geweiht waren.

Aber auch die beiden wichtigsten Kultbautypen der dritten religiösen Periode der indischen Baukunst, der neubrahmanischen, in der die altindische Gotterlehre ihre letzte Evolution und auch ihre Rückbildung zum hemmungslosen Polytheismus und Fetischismus nahm, sind nur aus jenem uralten chthonisch verhafteten, tellurischen Kult erklärbar, die Gestalten des Shikhara und Vimānatempels. Die S. 43 ff. besprochene Zuweisung des Shikharatempels an Vischnu, des Vimānatempels an Shiva trifft trotz aller späteren Vermischung hinsichtlich des Ursprunges wohl das Richtige. Vischnu und Shiva sind bereits mythologische Derivate jenes Urdualismus, in dem die Religionen jugendlicher Kulturen wurzeln. Wie in Griechenland Ei und Pyramide, Muttertum



224 Der untere Architrav des Westtores in Sāntschī (nach Arch. Survey of India)



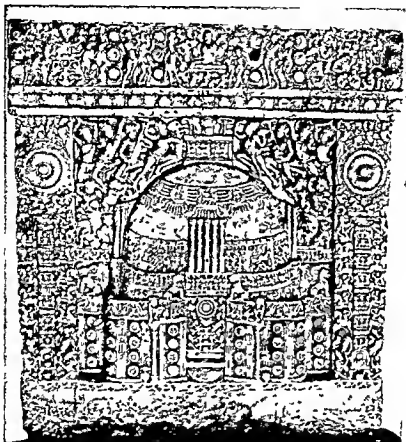
225 Relieffragment aus Amaravati



226 Fassade des Ticha tyá XIX in Adichantla

und Vaternum Stoff und Kraft, lunarische und solarische Stufe, Dionysos und Apoll symbolisieren so vertritt in Indien Vischnu Apoll das solarische Vaternum und Shiva Dionysos das lunarische Muttertum. Jenem gehört die Shikhara Pyramide, der Bara Deul des Orissatempels diesem der erhöhte Stûpa das Welte. In keiner anderen Architektur hat sich dieser Dualismus so klar manifestiert. Kann man sich einen schlagenderen Beweis für den chthonisch tellurischen Ursprung des indischen Kultes vorstellen, als die rituelle Benennung der Tempelzelle als *garbha grîha* d. i. Mutterleib? Mit den billig gewordenen „Raum und Masse“ Analysen unserer Seminare läßt sich eben nicht jede Kunst befriedigend erklären und die Raumlosigkeit der indischen Kunst steckt in tieferen als formal erklärbaren Gegebenheiten. Ein durchaus der Materie und dem finsternen Mutterschoße verhafteter Kult kann keine weiten hellen Räume brauchen, also keine Raumkunst schaffen. Als der Islam neue religiöse Ideen brachte war auch in Indien die Raumkunst geboren: ja man schuf Räume, die, wie der Gol Gumbaz in Europa ihresgleichen suchen und sie vielleicht nur in der Aja Sofia finden.

So sehen wir wie die indische Baukunst als Kultsymbol aus einer ureigenen Wurzel aufwächst und sich mit logischer Folgerichtigkeit entwickelt. Für ihre stilistische Entwicklung brauchen wir allerdings andere Gesichtspunkte als die oben gegebenen. Was für eine Einteilung läge da uns europäischen Beschauern näher als die bei uns übliche Evolutionsskala von der Klassik über die Gotik zum Barock? Sie wurde auch tatsächlich bereits angewendet (vgl. O. Hover: Indische Kunst in „Jedermanns Bucherei“ Breslau). W. Cohn und O. Hover stellten die



227 Reliefstüpa von der Basis des Stüpa in Amarāvati (Nach Ferguson)

Unterordnung auch der indischen Kunst unter dem Zwang jenes Ablaufgesetzes fest, den die bisherige Kunstgeschichte für Europa aufgestellt hat, und Höver spricht analog dazu von einer nordindischen „Horizontalgotik“ und einem südindischen „Barock“. Man kann diesen beiden Stilkomplexen eine vedische Klassik voranstellen, als erste große Blütezeit der vollkommenen Vollendung und Ausgeglichenheit innerhalb der gegebenen Richtungs- und Bewegungselemente, der Horizontalen, Vertikalen und des Bogens oder Kreises. Die erste Manifestation der indokosmischen Weltanschauung war damit beschlossen und eine zweite konnte und mußte beginnen, wenn nicht Stillstand, sondern Entwicklung zustande kommen sollte. Diese zweite Stufe der künstlerischen Manifestation mußte aus einer Potenzierung der ersten entstehen. Die Einheit der ersten mußte sich spalten oder polarisieren in die männliche Pyramide des Stukhara und den weiblichen Omphalos Stüpa des Vimāna. An Stelle des Einen zweigeschlechtlichen Brahma, der im Stüpa wohnte, mußten sich der männliche Vischnu und Shiva, dessen latente Geschlechtlichkeit seine weiblichen Shaktis (z. B. Durgā, Abb. 192) doch deutlich genug anzeigen und architektonisch manifestieren. Das war die esoterische, in der kosmischen Weltanschauung begründete



228 Vishnu Museum in Radschshahl  
(nach St. Kamrath)

**Entwicklung** Sie war mit der zweiten Stufe, der Spaltung noch nicht zu Ende. Auch die Wiedervereinigung mußte sich notwendig vollziehen und vollzog sich im sogenannten Tschalukyastil am Plateau von Dekkan (vgl. S. 69ff.). Diese Evolution war eine gesetzmäßige, ihre Schauplätze dagegen waren, wie immer, von der politischen Machtverteilung abhängig und haben wenig zu sagen. Eine wirklich zutreffende Benennung der Stile aber, die diese innere Evolution zeitigte, ist mit unserer europäischen Nomenklatur nicht möglich. Mag der Begriff „Horizontalgotik“ trotz seiner immanenten Antithese noch hingenommen werden, so können wir doch keinesfalls alle Bauten von den spät-klassischen Rathas von Mavalipuram bis zu den Tempeln von Mysore oder Madras auf einen Nenner bringen, den wir „Barock“ bezeichnen. Zweifellos liegt auch im indischen Kunstgeschehen „immanente Gesetzmäßigkeit“, sie liegt jedoch, wie eben entwickelt wurde, in der geistigen Einstellung zum Kosmos beschlossen und läßt sich daher nie restlos unter unsere von außen hineingetragenen, nicht aber von innen herausgeholt „Grundbegriffe“ oder Stilbezeichnungen unterbringen. Wenn diese z. T. auch für den indischen Ablauf anwendbar sind, so liegt dies in der beiderseits geltenden Gesetzmäßigkeit der Menschheitsentwicklung begründet. Insofern könnten wir auch in Indien von gotischen, barocken und rokokohaften Erscheinungen sprechen, von letzteren, wie Hoyer treffend bemerkt, in Siam, als dem einzigen Land, wo sich die Kunst bis in unsere Tage ausleben konnte, doch bleibt man wohl besser bei den schon eingeführten, topographisch rassenmäßigen Bezeichnungen der

Engländer, wenn sie auch nur halb richtig sind, solange nicht die einzig richtigen gefunden sind.

Ebenso wie die Gestalt des Stüpa, beweist das Schönheitsideal in der indischen Plastik den Ursprung in einer uralten mütterrechtlichen Zivilisation. In Indien allein hat sich das paläolithische voransche Ideal der Weiblichkeit bis in historische Zeit erhalten und entwickelt. Die übertriebenen Formen einer „Venus von Willendorf“ wurden wohl in ästhetische Grenzen gebracht, doch die weiblichen Figuren von Bharhut verraten mit ihren stark ausladenden Hüften und vollen Brüsten noch deutlich ihre Herkunft (Abb. 217). Und auf dieser Stufe ist die Darstellung des Weibes in Indien, trotz zeitweiser Abschwächungen, stehen geblieben (Abb. 229). Neben dieser lebensvollen Sinnlichkeit konnte sich die wohl auf arischen Einschlag zurückgehende

Symbolik der frühbuddhistischen Kunst nicht dauernd halten Sie, die anfangs die Darstellung Buddhas verhiinderte und ersetzte, mußte bald in den Hintergrund treten zugunsten eines überquellenden Anthropomorphismus göttlicher Vorstellungen. Mit der Kenntnis ihrer tiefen Bedeutung schwanden Verständnis und Interesse für die kosmische Symbolik. Nicht der Apollo-Buddha der Gandhāra Kunst, sondern die Freude an der Ver sinnlichung göttlicher Vorstellungen führten zur Darstellung des Buddha und des gesamten späteren Gotterheeres. Und die Kreation des Kanon für die Buddhafigur war der entscheidende historische Schritt von der symbolischen zur anthropomorphen religiösen Kunst in Indien. In diesem Kanon offenbarte sich aber auch die eigentümlich indische Angleichung sinnlicher und abstrakter Elemente im Kunstwerk, die ihm seine unantastbare, hohe Stellung verleiht. Die Symbolik wurde nicht ganzlich verworfen, nur an die menschliche Gottesgestalt gebunden. Nie wurde Buddha, wurden Vischnu und Shiva in der indischen Kunst Menschen wie Christus in den rationalistischen Perioden der europäischen, ihre hohe Stellung blieb ihnen stets gewahrt.

Die Plastik tritt uns schon in den frühbuddhistischen Denkmälern in einer Reife entgegen, die eine lange vorhergegangene Entwicklung voraussetzt. Wie rapid sie sich in der Blütezeit des Buddhismus weiter vollzieht, zeigen die Reliefs von Sāntschu und Amaravati. Die in Abb. 223 und 224 nach Sir Marshall gegenübergestellten Reliefs vom Sudtor und Westtor in Sāntschu demonstrieren uns deutlich die sehr verschiedenen Stilrichtungen, die hier nebeneinander wetteiferten und eine rasche Entwicklung verbürgten. Auf dem riesengroßen Schauplatze jedoch, in dem sich der Ablauf der indischen Kunst vollzog, kann niemals von einer einheitlichen geschlossenen Entwicklung die Rede sein, sondern nur von einer größeren Zahl von lokalen Abläufen, deren Zusammenhänge noch lange nicht genügend erforscht sind, um Resultate zu ziehen. Daher mußte es vorläufig mit der Aufzeigung der Hochleistungen sein Bewenden haben. Soviel aber kann gesagt werden, daß die indische Kunst im Gegensatz zur europäischen und ostasiatischen, die beide zwischen zwei Polen, einem geistigen und einem rationalen schwankend, ihren Ablauf nahmen, konsequent den einen, ihr innewohnenden Weg verfolgte. Ein Schwanken der Gottesdarstellung, wie wir es in Europa sehen, wo Christus und Maria bald in rein spiritueller, bald in irdischer Gestalt erscheinen, gibt es in Indien nicht. Die einmal kanonisch festgelegten Gottheitsdarstellungen, der sitzende und stehende Buddha, der tanzende Shiva u. a. blieben unveränderlich bis heute. Wie eigenartig aber Indien auf fremde Einflüsse reagierte und sie verarbeitete, zeigen die frühbuddhistische Plastik und die *Rag-mala* Malerei (Abb. 171). Beide ließen sich von außen anregen, schufen aber ihre eigenen Gestalten und Formen. So schreitet die indische Kunst im Gegensatz zum Zickzackweg der europäischen von expansiven zu intensiven und von intensiven zu expansiven Perioden fort.



229 Ganga Museum in Rādschshahī  
(Nach Kohnstisch)



230. Reliefmedaillon mit dem Miga Dschätaka aus Bharhut. (nach Cunningham)



231. Reliefmedaillon von Amarāvati.

## Register

(Orte, Namen, Sachen, Begriffe)

Abhaya a mudras 120  
Abhayagiri-Buwanweli 154  
Abu a, Mount Abu  
Adam, L 133  
Adamb 76 f  
adantana (unsichtbare Welt)  
139  
Adschanta 8 10 34, 38 ff., 76,  
83 95 ff., 99, 124 135, 139 ff.,  
129 ff., 142 f., 148  
Adschälachatur a, Pieller 100  
Adschwika (Sekte) 26  
Adschur 84 145  
Ägypten 94 107 149 166  
ägyptisch 99 106 117, 148 f.,  
167  
Afghanistan (afghanisch) 3, 5  
84, 114, 148  
Affen 146  
Agni 80 125  
agnicāda (zemelnsames Wohn-  
gemach) 80  
Agrā 83, 100 117, 144  
Ahmedabad 77  
Aihole 50 66 74  
Ajay Nalaya V 125  
ākāṣa (Äther) 125  
ākāṣa-garbha (Äthertraper)  
126  
Akbar 83 101 148 f  
Alaedd n Khil dsch 78  
Alberuni 5  
Alexander d Gr 1, 100 110  
115  
alexandrinisch 9  
Alahabad 4 9 12  
Almorā 145

Alice 95, 98 f  
Amalaia 43, 46 49, 91 ff. 105 f  
Amalaka-silā (Zwischenplatten)  
52 100  
Amalakra (d. reise Kern) 43  
Amarāvatī 54  
Amarāvati 10, 16, 18 21 25, 38,  
79, 90, 95, 116 f., 129, 137  
Amarnātak 95  
Amarnāta 71 f  
Amber 84  
Amrābha 84, 114, 115, 198  
Amoghavaraha (König) 10  
Amrta (Lebenselixier) 99, 102,  
167  
amrtakafasha (Taufgefäß) 43  
Anahilawada 78  
Ananda 14 155, 171 173  
Ananta (Schlange) 123  
Ananta Shyama a Vishnu 122  
Anantapāgas 51 ff., 304 f  
anā (Lz, Kuppel) 13 183  
Anderson C W 153  
Andhradynastie 3 6, 6 f  
andschāl (geschüttete Hände) 137  
Angkor Thom 164 f., 166 f  
Angkor Vat 130 163 ff., 188  
Anura 153, 182 ff  
antarāla (Vorhalle) 68, 68, 76,  
163  
antaravastaka (Untergewand)  
120  
Anurādhapura 3, 83 143 153 f  
Aparas (himml. Tamsarinen)  
73, 166  
Arcot (Distrikt) 97

Ardayasch 1 6  
Arđhamandapam 55, 60  
Arđschuna 55 58 f., 1 s. Rath  
Arler 153  
— indo 42 44 94 130, 144  
arisch 13 42 99 144 153  
— indo 29, 69 81, 99  
Arrian 89  
Artha Shastra 3, 44  
Arjavartha 41 f., 45 50  
arāna (herendes Götterbild) 54  
Asha 31, 7 9, 11 f., 28 28  
— 33, 44, 60 90 55 f. 101, 110,  
111 f., 133 154  
Ashvamedha (Pferdeopfer) 6  
Asien (asiatisch) 107, 111, 114  
146  
— Ost 15 134 f., 155 148  
Asyrien (assyrisch) 113, 166  
Alharavada 80, 84, 89  
Atman 105 119  
Aureole 101 a a Nimbus  
Aushdruck 106  
Avalokiteshwara s. Shiva  
Avastara 57, 122 147  
Ayengar Kothasawami 5 45  
Ayodhya f. s. Oudh 7, 44  
Ayuthia 114  
Babar 84, 143  
Babushya a. Surana 91  
Babylonien 1, 100, 107, 157,  
169  
Babylonisch 83, 90  
Bachstein a. Ziegel  
Buddhaschana 123  
Buddhi 10, 65 f., 74, 124

Bagh (Dorf) 143  
Bagrāthas a Bhagrāthas  
Bahur 52  
Bakheng 166  
Bakhris 12  
Bakiren 5 20 111, 136  
baktrisch 5, 113  
— Indo 11  
baktropisch 111  
Balkh 25  
Bali 129  
Balustrade (ved ka) 60 94 106  
Bambus 8 13, 25, 45, 80 92, 95  
100 f., 106  
Banerjee, R. D 49  
Bangkok 174  
Bantol Kedei 166  
Bapthum 163  
Basa-Deul 41, 51, 53 104 ff  
Barabar Hills 30, 111  
Bar 130  
Barhut a. Bharhut  
Barnett D 1, 10 153  
Baum, hl. 112 a. Ashoka  
Baustelle 88 ff., 92 ff. a. Bam-  
bus, Holz Lehm Rohr, Stein,  
Stroh, Ziegel  
Bayon 163, 164 ff., 187  
Beal 5  
Beda 35, 38, 45  
Bell, H. P. S. 151  
Beludschistan 3  
Belur 72 f., 78 132  
Benares 4 19, 46 51, 55 f., 112,  
118 f  
Bendal C 151  
Beng Alakā 166 f







- Mandschuhri 125  
mandalay c (Weg der Günstigen)  
Konstellat. on 79  
Mangobaum 130  
Män Sigh 861 90  
Mantes 94  
Mara 130  
Marshall 781 83  
Marshall John Sr 1 5 12 ff  
18 f, 26, 23 f, 31 f, 90 93  
110 f, 113  
Masse 108 f  
Male al Bau a Baume al  
Mathura 7 18 25 111 113 129  
Matsyapurina 43  
Matia Nati 114  
Mandaglydiana 114  
Mauve 51 62, 82 86 95  
holzerne 79 95  
Maurya Dynast e 1 3 12 f 13  
30 89 f, 95, 110 168  
Mauv puram 10 40 ff 57 58  
Matia 94 97 100 124 f  
medul (Terrasse) 14  
Megasthenes 1 3 79 82 89  
Mera (di Berg) 125  
Mesopotamien 43 90 94  
Metall 121 132 a a Beone  
Eisen 9 f, Gold Kupfer  
S 10 f u, Tonerde  
Mikshil (Östön) 65 Sunda  
reshvara 64  
Mingalatschell a Pagode 170  
Mingh Ol 143  
Mira aluren a, Male e  
Miran 135 f  
Mira s, Brustste 94  
Migun Khan 114  
Moghol 3 9, 68 82 f 117  
143 f 148 ff  
Mohencho Daro 90  
Mongolen 169 171  
Monch 1 3, 13 24 30 46  
Mond 68 73 111 162  
Monken 48 100 f  
Moult Abu 77, 78 f 92  
Müßbild 13 70  
Mudra 78  
Mudra 11 118 f 119 f 131 f  
138, 173  
Muhammadaner 9 48 64 77 f  
Muhammad Ned r Ramargand  
193  
mukha mandapam 71 f  
Mukulshvara 50 51 f 105  
Münzen 8 111 115  
Musikl r e Ornament k  
Myere 70 72  
Nadu Mohana s Mohana 106  
Nägara 41  
Nagap ya (Bildhauer) 16  
Nagaratna 16  
Nägus 115 122 130 162 184  
166  
Nä and 7 471 121  
Nalduge D hrik 29  
Naneth 78  
Nandi 67 62 66 68 123 148  
Nand varman Kön 62  
Naragupta Balad tyä Kön 7  
Na as mha 11 72  
Na as mhaee R 72  
Na asmhavara (Mamalla)  
10 62 f 11 38  
Narmadafluß 5 f, 8 35  
Nar k 10 35 38 54 90 98 113  
Nä 168  
Nala mand r (Festhall) 103 106  
Nalardische Sh va 120 131 f  
Natchana Kutha a 49  
nubab Khate (Musikaler e)  
95  
navaranga (geschlossene Halle)  
71 f  
Nayaratna (Neuauwied) 48  
Nayyakdynam e 64  
Nektar 98 ff 121 e a Topf  
Ne umb um apocum e Lotos  
99  
Nepal 37 9 14 13<sup>o</sup> 143 145  
152 164  
nial (Stoekwarte) 64  
Nigriti 33 44  
Nin ve 43  
Nimbus 101 115 119 ff 130  
Nirvana 78  
Nischen 71 f 101 104 185 f  
118 126  
Nymphea e Lotos 98 f  
Oche 111  
Ohnd 114  
Om 125  
Orant, e ental sch 113 141  
106 f 167  
Ordnungen 94 ff 102 f 104  
budd stische 94 f d avi  
d sch 97 102 ff no dnd sch  
e Grina 95 104 f  
Orissa 45, 50 51 53 55 f 69  
74 90 f 94 99 104 f 113  
128 143 f  
Ord nationshaus 173  
Ornament k Ornament 3 12  
10 123 f 53 67 62 f 73 82  
94 102, 104 ff 105 f 119  
155 159 160 161 162 165  
83 115 a Buddha 171 f  
171 ngal: Tacha tyä Sonnen-  
tenster 53  
Ombu 7 114 117 a a Ayodha  
Ozian, Koom scher (Mischmer)  
101 122 133 166 168  
Pabhaga 51  
pada (Fuß) 105  
Pad madhandam (Lotosgefäß)  
103  
Padma s Bho 105  
padmam (Lotusbloss) 103 105  
Padmatana a Budd 115  
Pagan 155 168 ff 171  
paga (Flaster) 102 104  
pagoda e Oghobas 13  
Pagenen 67 102 168 168 ff  
Pala (schwarze) 50 53  
S eben 12 62 – Stöpen 190  
Pala 145 ff a a, Maier  
Pahlwa s Fallava  
Paladyan s 9  
Palast 30 79 85 101 133 146  
154  
Palasti alladische 82 ff  
pud nd sch 88 Kön 85  
166 – Gotter 58 82 110  
Palastanlagen 85  
Pal Dinki 3 6 13 47 133  
Pal au duren dama 173  
Paltona 18 93  
Palva Dynast e 10 58 ff 86  
129 153  
Palivaravan 61  
Panamala 62  
pancharam a pancharam  
Pandavase 58  
Panchab 144  
Pandy a-Dynastia 4 10 82 f  
86 e a Gupuram 82  
Panteh Aland 83  
Pantacharam (Pavilion) 58 72  
12 103  
Pantacharam Vimsa 58 70  
Pantach salna (Fuß Juwelen-  
tempel) 48 70  
Pantachartha a Deal 104  
Pantamshavaravanam 11 62  
Pantamirana 35  
Pauchamiravase 50 f 105  
Pa bail 49  
Pa kenak s Pagan 104  
Pa vira 37 55 115  
Pantami e 162  
Pantavandana 78  
Pantat 50 113 69 98 122  
125 131 138 146 148  
Palia 166  
Pantalevara 55  
Patal put a 1 3 6 f 79 89  
Pelihanen a Kuppel 108  
Pethari 123  
Patna 1 25 74 110 f  
Pattadakal 50 68 69  
Pavilion 58 63 71 76 80 98  
104 106 Kuppel s Tschal-  
ten  
Payä (Pagode) 169  
Peidand yam 57  
Pegu 154 169 171  
petasch sch 91  
Pendschab 1 89 f  
Pa 1 121 125  
Parappa 11  
Paser 1 10 115 148  
Patan 1 3 6 f 68 83 90 95  
107 109  
persch 3 5 11 85 95 97 f  
110 113 f 140 f belle  
mis sch 111 Islam sch 106 f  
Surko 149  
Peschawar 114 125 135  
Peta 122 146  
Pier 53 60 62 ff 69 74 76  
82 f 87 95 ff 100 111  
1171 124 f, 137 f 154  
166 e a Hallen  
Pier 11 f 36 62 ff 99 110  
135  
Phnom Ch sor 168 – Penn 166  
Phea Ra-Beng (Wandelhalle)  
174  
Phyllanthas ambl a 98  
P da s Drai 105 f  
P pal a Seddchunam 101  
P prawah 14  
P schuchas (Trollis) 24 99 112  
141  
P takul Tak a B elothek 173  
P thakara 38  
P thakara 135  
Plant 3 23 110 f 115 128 ff  
166 181 f, Pema 115 123  
128 ff, Metall 121, 132  
Relief 37 112 ff 118 122  
160 a a Amaravati  
Poentadewa 155  
Polo Marco 102  
Pol naduray 10  
Pook 12, Stahny 10  
Porcel 78 130 148 f 167  
pradakhana (Prozession) 28  
84 112  
pradakt napaha (Prozess oha-  
paf) 13 20 f, 60 68 74 78  
Prah Khan 106  
P akri 144  
Prachanam 155 f 139  
P ang (Stufentempel) 156 f  
156 f 163 174 175 a a,  
P rasat  
P rasat 162 f a a Khmer  
Prasandich 133  
Prasaya s ANahab 19  
P re Rup 163  
P rta (legua te Gelster) 121  
P rupa 166  
P rupa 168 f 171  
P rupa a a p adasthine  
wagen a Wagen  
Pudra Alandapam 62 64  
Pudakesch n 1 10 139 11 8  
10  
Pudali pura 83  
Pud ear 65  
Pu anas 1 90 f 125 129 f  
Puri (di Stadt) 53  
Punnchapur a Peschawat 5  
Punchnam tyä Kön 5 f  
Pyramiden a Dact Stuten  
157 159 163  
Qyay 143  
Rad 22 f 25 52 112 119 175  
Kines a H nayana 3 det  
Lehre 119  
Radha 168 ff  
Radsha-Päli Tempel 166  
Radshagatra 99 53  
Radschakumara 8  
radische pratha (Königst ade)  
79 145  
Radscha adsch d Große 10  
Radschas 125  
Radschas sch 125 f  
Radschas mha Palava 60 62  
Radschasian 145  
Radschastani 140 f  
Radschapulana 8 13 82 87  
143  
Radschput, Radschputen 42  
77 83 f 86 101 144 149 161  
Radschradshadeva Tschola 62  
Räga 146  
Rak n s 146  
Raknapura 51 ff  
Rahu e Dreche 101  
ealnge e Stöpen 13  
Rama 44 69, 127 145  
Rampala Kön 9  
Ramayana 44 69 130 146 166  
Rashwa a 11, 95  
Rampah H 11 123  
Rampel Durlak 46  
Rampur 46  
Rampurwa 12  
Rana 87  
Ranganatha s V ehnu 122  
Rangit 114  
Rangin 169 171  
Ranper 46  
Rao s Gop natha 132  
Raschirakula K lanna 1 68  
Rai, Rätha 45 ff 55 58 ff 68  
6 f 109 129  
Ratnaka Khana  
Raum 107, 108  
Ravana 69 127 f  
Rawlton H 8 10  
Raz Ram Dahli 59  
Rinner D 44  
Rishab 1 69 72 75 112 136  
Rishab 131, 104 f a a Deut  
Reli f 5 13 37 69 82 f 89  
101 f 110 ff 113 164  
175 Votv 118 119 e a  
Phila Pail k  
Reli qn 5, 14 18 30 36 f  
48 52 153 154 n 5 14  
Reva 55  
Rhye Qav di P W 10 82 90  
Rigveda 80 94 131  
Roh a 122 135  
Rohr 80 83 91  
Rudra s Shiva 59 98 131  
Rudrakanda 98  
Ruttm ndel 4  
Rurwanen Dagoba 133  
Sebahmandapam (offene Ver-  
sammlungsstätte) 78  
Sacca 133  
Sachan 5  
Sadam 114  
Sät Abad 81  
Saga 98 109  
Sagat 69 78  
Sahadeva Nakula 55 60 e a  
Rath  
Sahn Rans Daya 90  
Sahri Batol 114  
Saken 5  
Sakli 69 78  
Sakymuni s Buddha 5  
Salrete 33 37  
samapad arthanaka (aul zehle-  
Stellung) 120  
Sank ma e Baudeffe 94  
santhayras (Versammlungs-  
halle) 82  
Sapiste n a Sieln  
Sanaka (Giemnde) 5 29 31 f  
95 98 114 119  
Sanghas 114  
sanghail Überkle d 170  
Sanghaesha 27 f  
Sank a 12  
Sanskrit 3 61 f 61 95 102 f  
121 144 155



Väl 163 s. a. Angkor Vat	Vimāna (Cellaturm, Götterwagen) 8 41 f, 43 ff, 68 ff, 84, 98, 60, 82, 89 f, 72 f, 76, 101 f, 104 f, 106, 108, 102	Vishwakarma s. Tschaltysa 37	Yogi 46 57 59 62 76 101 119 148
Vāyū (Bādāmi) 6	Vinā 146	Vithala 45	Yūnkan 113
Vāyū s. Purnas 125	Vinaya Texts 92 f, 90	Vneet 90	Yusulza berge 114
Vedānta 127	Vindhyaberg 41	Vredenburg E. 143	
Veden 121 93 99 f s. a. Rigveda	Virohāśāstra s. Shiva Tempel 68	Wagen 44 f – Götter- 45 45 f 46 Freizeiten- 25 44 ff – Tempel 42 s. a. Vimāna	Zaata (Maschäuser) 169
vedisch 3, 8 21 47, 93 99 94 ff, 102, 125 137	Vishnu 9 10, 12, 29 42 f, 45 46 ff, 52 59 f, 63 72 f, 76 80 84, 100, 122 f, 125 f, 129 f, 146 166 f, 184	Walang (Schattentheater) 156	Zānka 13 24 f, 33 94 f, 97 106 137 Sieln 21 ff
Ved 18 (sakaler Zaun) 13, 43 f, 81 f, 91	Vishnukānda 94	Wandmalerei 154 ff s. a. Malerei	Siunen 94 111 112 s. a. ved ka
Vellora 63	Vishnu-Kūshna 56 148 f	Wara (Ställe) 78	Zenāna s. Harem 87
Vesanta s. Pudu Mandapam 64	Vishnu Padmanābha 54	Wedda 153	Ziege 89 f, 92 95 100 f, 102 f, 106 155 164 Lehm 13, 82 f, 100 169 Backstein 92 164
Vesara 41	Vishnu Shiva 99 ff, 125	Wich K 26 88 108 f, 150 ff	Zigaretten 90 111 134
Vidichayanasar 86	Vishnu-Vāidhāna s. Hoysala 72	Wibang lachische 91 f, 93 100 107	Zigaretten 83
Vidya-devis 74	Vishnu-Vāidhāna 12 f	Woragel 63	Zindhi 114
Vihāra (Nebentempel) 174	Vishnu-Vāidhāna 12 f	Yakshas 24	Zimmer 14 60 69
Vihāra 30 33, 37 f, 40 95 122 127 ff, 133	Vishnu-Vāidhāna 12 f	Yasasini 24 110 112	Zimmerberg 133
Vijayana 63 f	Vishnu-Vāidhāna 12 f	Yata s. Löwenelanten 63 f	Zod acie 138
Vikramāditya II 66	Vishnu-Vāidhāna 12 f	Yoga 64	torastrisch 5
Vimala Snah 76	Vishnu-Vāidhāna 12 f		

## Verzeichnis der Tafeln

Tafel I. Das Sūktor des Großen Stūpa in Sāntschl. (Phot. V. Golubew)	Tafel VIII. Die Herabkunft der Gangā Mavallpuram. (Nach Ars Asiatica III)
Tafel II. Das Nordtor des Großen Stūpa in Sāntschl. (Phot. V. Golubew)	Tafel IX. Der tanzende Shiva Natarādscha, Bronze, Madras Museum. (Nach Ars Asiatica III)
Tafel III. Kāndaryā Mahādeo Tempel in Khadschurāho (Bundelkhand) II. Jahrh. (Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta.)	Tafel X. Ausschnitt aus einem Wandgemälde im Felsen saaf (Vihāra) Nr. 1 in Adschanta. (Nach J. Griffiths.)
Tafel IV. Nord Gopuram des Mūnaksini Sundarashvara Tempel, Madura.	Tafel XI. Zwei Männer erklimmen die Mauern einer Stadt und töten die Wächter. Aus den „Indischen Miniaturen des Hāmā Romanes“
Tafel V. Mittelhalle des Keshava Tempels in Belūr (Mysore) Anf. 12. Jh.	Tafel XII. Krishnas Kampf mit der Schlange Kālīya (Nach A. Coomaraswamy, Rajput painting)
Tafel VI. Der erleuchtete Buddha, Sarnath Museum. (Phot. Arch. Surv. India)	Tafel XIII. Die Heimkehr des göttlichen Kuhhirten Krishna von der Weide. (Nach A. Coomaraswamy, Rajput painting)
Tafel VII. Trīmūrti, Ansicht von rechts, Elephanta. (Nach Ars Asiatica III)	

## Inhaltsverzeichnis

	Seite 1–10		Seite 110–132
Geschichtliche Einleitung		Denkmäler der Plastik	110–132
Die Typen der Baukunst		Denkmäler der Malerei	133–152
1. Stambhas	11–13	Die indische Kolonialkunst	
2. Stūpen	13–21	1. Ceylon	153–155
3. Steinzone und Tore	21–26	2. Java	155–162
4. Tschaltjahallen	26–37	3. Kambodscha und Tschampa (Annam)	162–168
5. Vihāra und Sanghārāma	37–40	4. Burma	168–173
6. Der indische Tempel	40–79	5. Siam und Laos	173–177
7. Haus, Halle und Palast	79–88	Index (Orte, Namen, Sachen, Begriffe)	188–193
Systematik der Baukunst		Verzeichnis der Tafeln	193
1. Baustoffe und Bauwerk	88–94	Inhaltsverzeichnis	193
2. Die Baugestalten	94–106		
3. Form und Ausdruck	106–109		

IM  
HANDBUCH DER  
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR DR O WALZEL-BONN  
UNTER MITWIRKUNG ZAHLEICHER UNIVERSITÄTS-  
LEHRER

ERSCHEINT  
DIE INDISCHEN LITERATUREN  
VON DER ÄLTESTEN ZEIT BIS ZUR GEGENWART

VON  
DR. HELMUTH VON GLASENAPP  
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BERLIN  
UND  
DR. H. W. SCHOMERUS  
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KIEL